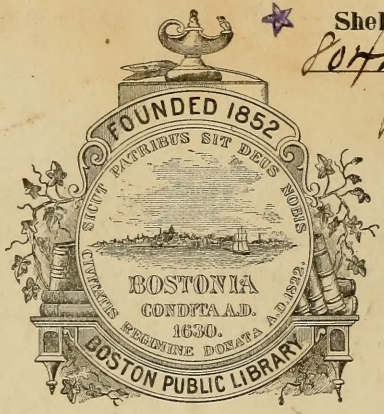
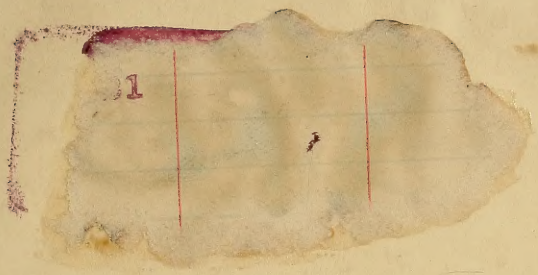


Shelf No
8042.110
v. 1.

FOUNDED 1852
SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.
BOSTON PUBLIC LIBRARY



Franz Liszt.

Von

L. Ramann.

Erster Band.

Die Jahre 1811 bis 1840.

* 8042.110

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1880.

Franz Liszt.

Als Künstler und Mensch.

Erster Band.

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/franzlisztalskns01rama

Franz Liszt.

Als Künstler und Mensch.

Von

L. Ramann.

Erster Band.

Die Jahre 1811—1840.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1880.

Übersetzungsrecht vorbehalten.

Diesen ersten Band meines Buches über Franz Liszt in die Welt sendend, sei hier mein Dank allen denen, — den Privatpersonen in Deutschland, England, Frankreich, Italien, in der Schweiz, sowie den Chefs der Verlagshandlungen, welche mich durch freundliche Zusendung von Notizen und Material bei der Arbeit desselben unterstützten, ausgesprochen.

Der Firmen: Bote & Bock in Berlin, Brandus-Dufour & Co. in Paris, Breitkopf & Härtel in Leipzig, A. Cranz in Hamburg, A. Diabelli in Wien, G. H. Dunkl in Pest, T. Haslinger in Wien, G. Heinze in Dresden, J. Hoffmann's Wwe. in Prag, Fr. Hofmeister in Leipzig, L. Holle's Nachf. in Wolfenbüttel, C. F. Kahnt in Leipzig, Fr. Kistner in Leipzig, G. W. Körner in Erfurt, H. Litolff in Braunschweig, Pietro Mechetti in Wien, C. F. Peters in Leipzig, Rieter-Biedermann in Leipzig & Winterthur, P. Th. Müller in Mainz, M. Schlesinger in Berlin, B. Schott's Söhne in Mainz, J. Schuberth & Co. in Leipzig (hier Herr Julius Schuberth †, in dessen Auftrag diese Arbeit begonnen wurde), C. F. W. Siegel in Leipzig, C. A. Spina in Wien, Taborszky & Parsch in Pest — im allgemeinen verbindlichst gedenkend, sei denen unter ihnen, welche durch freundlich gewährte Mittheilung geschäftlicher Daten, als auch durch Übersendung von

Exemplaren ihres Liſztverlags, mir die mühevolle Arbeit eines chronologiſchen Verzeichniſſes der Kompoſitionen Liſzt's ermöglicht, ſowie die Einſicht in die Werke des großen Meiſters in liebenswürdiger Weiſe erleichtert haben, noch insbeſondere mein wärmſter Dank dargebracht.

Nürnberg, im Auguſt 1880.

L. Ramann.

Inhaltsverzeichnis.

I. Buch.

Kinder- und Knabenjahre.

(1811—1827.)

Seite

I. Seine Eltern 3

Die Familie Liszt. Adam Liszt's Herkunft und Berufsthätigkeit. Seine Liebe zur Musik. Leben in Eisenstadt. Seine Anstellung als Beamter. Verheirathung mit Anna Lager. Charakteristik beider.

II. Seine Geburt und seines Geistes Erwachen. 12

Der Komet am 21. Oktbr. 1811. — Erste Eindrücke. Leben auf dem Lande. Religiöser Sinn. Die Zigeuner. Der Eindruck Beethoven'scher Musik. Will Klavier spielen.

III. Am Klavier 18

Rapide Fortschritte. Leidenschaftliche Liebe zur Musik und merkwürdige Äußerungen seines Genies. Er wird krank — man sagt ihn todt. Genesung. Erneutes Musiciren. Improvisiren. Grundlage seines Charakters und Wesens. Soll er Künstler werden?

IV. Die Entscheidung 25

Franz koncertirt in Ödenburg. Spielt dem Fürsten Esterhazy in Eisenstadt vor. Koncertirt in Preßburg; das Stipendium ungarischer Edelleute. Er soll Musik studiren. Hummel's Generosität. Abschied von der Heimat.

V. Der kleine Musikstudent. (Wien 1821—1823.) 34

Unterricht bei Ch. Czerny und A. Salieri. Verstimmung gegen Czerny. Verschiedenheit zwischen Lehrer und Schüler. Eigenthümlichkeiten des Schülers. Der positive Nutzen von Czerny's Unterricht. — Unterricht bei Salieri. Phänomenale Fortschritte im Partiturlesen, Komponiren, Primavistaspiel. Franz's Gunst bei der Aristokratie. Erstes Koncert in Wien.

VI. Die musikalische Weihe. (Wien, 13. April 1823.) 45

Beethoven. Gespräch mit Schindler. Franz's zweites Koncert. Beethoven's Anwesenheit in demselben.

Seite

VII. Paris. (December 1823—Mai 1824.) 48
Folgen seines letzten wiener Koncertes. Nach Paris. Koncerte in München, Stuttgart, Straßburg. - Paris. Wird im Konservatorium nicht als Schüler angenommen. Cherubini. Kompositionsunterricht bei Paër. Produktionen in den Salons. Die Aristokratie. Erstes öffentliches Auftreten. Hervorragende Eigenthümlichkeiten seines Spiels und Wesens. Seine Improvisationen. Seine Erfolge. Die Stimmung der Zeit.

VIII. Koncertreisen. (Frühjahr 1824—Herbst 1825.) 66
Franz beginnt eine Operette in Musik zu setzen. Wolken. Kabalen. Reiseprojekte. Frau Liszt kehrt nach Österreich zurück. England. Auftreten in London. In den Salons, im Koncertsaal. Beendigung der Operette. Rückkehr nach Paris. Freuden. Reise in die französischen Departements. Zum zweiten Mal England. Erwachendes Selbstbewußtsein. Seine Reife. Widerwille gegen den Virtuosenberuf. Pierre Rode. Seines Vaters Gesundheit wird schwankend.

IX. Le petit Litz als Komponist 81
Wieder nach Paris. Aufführung des »Don Sancho« (Operette) und gegnerische Kritik. Impromptu sur des thêmes de Rossini et Spontini (opus 3). Allegro di Bravura (opus 4). Etudes (opus 1). Werth der Jugendarbeiten unserer Meister. Allgemeiner Vergleich der Jugendarbeiten Liszt's mit denen Beethoven's.

X. Hell und trüb 93
Zweite Reise in die französischen Departements. Mademoiselle Lydia Garella in Marseille. Nach Paris. Kontrapunktische Studien bei Reicha. Dritte Reise nach England. Moscheles über Liszt. Religiöse Stimmungen. Will zum Priesterstande. Ethische und ideale Rückwirkung auf sein Wesen und seine Anschauung. Badereise nach Boulogne sur mer. Erkrankung Adam Liszt's; sein Tod.

II. Buch.

Die Jahre der individuellen Entwickelung.

(1827—1840.)

Reisen in der Schweiz und in Italien.

I. Nach des Vaters Tod 103
Franz Liszt's tiefe Erschütterung. Zukunftspläne. Läßt seine Mutter nach Paris kommen. Begründen ihrer und seiner Existenz durch Lehrthätigkeit. Vor- und Rückblick. Der Einfluß seiner Mutter.

II. Passionsblumen. (Paris 1828—1829.) 115
Erste Liebe. Entsagung. Abermalige ausschließliche Hingabe an seine religiösen Gefühle. Christian Urhan. W. von Lenz. C. von Weber's Musik. Liszt erkrankt. Man sagt ihn todt. Todesanzeige im »Étoile«. Genesung. Beschreibung seiner äußeren Erscheinung nach W. von Lenz.

III. Periode der Rekonvalescenz. (Paris 1828 bis zur Julirevolution.) 132

Seite

I.

Gährungen. Chateaubriand's „René." Weltschmerz. Religiöse Zweifel. Erwachender Wissensdrang. Weltliche Stimmungen. Fiancée-Fantaisie. Italienische Musik.

II. 138

Kunstthätigkeit. Widerwille gegen das Koncertiren. Der Virtuos der Hund Munito. Beethoven's Musik in Paris. Der allgemeine Kunstgeschmack daselbst. Spielt Beethoven's Esdur-Koncert.

IV. Die Revolution. (Paris 1830.) 143

Ausbruch der Julirevolution. Liszt's Enthusiasmus für sie. Erwachende Thatkraft. Entwurf einer Sinfonie révolutionnaire. Der Boden der Zeit.

V. Die Lehren Saint Simon's. (Paris 1830—1831.) 151

Liszt's mangelndes Wissen und ausgleichende Arbeit. Der Einfluß der Saint-Simonisten auf seine künstlerische und menschliche Entwickelung. Abermaliges Auftauchen des Priestergedankens und seine künstlerische Wendung.

VI. Paganini. (Paris 1831.) 162

Sein Auftreten in Paris. Künstlerischer Einfluß auf Liszt (Technik und Übertragungen für Klavier). Menschliche Einflüsse auf Liszt's Ideale. Liszt's Paganini-Aufsatz; seine Paganini-Literatur.

VII. Die Romantik in der Kunst unseres Jahrhunderts. (Paris 1831—1835.) Ein geschichtlicher Umblick 176

Die französische literarisch-romantische Opposition gegen die Klassiker. Ihre Ideale. Die musikalischen Romantiker Frankreichs: Meyerbeer, Berlioz (Programm zur „Episode" ꝛc.); — die Deutschlands: Beethoven, Weber, Schumann. Skizze einer Charakteristik Beethoven's und Berlioz's. Die musikalischen Ideale der Neuzeit.

VIII. Hektor Berlioz's Einfluß auf Liszt. (Paris 1832—1835.) . 204

Individuelle Verwandtschaft zwischen Beethoven und Liszt. Verschiedenheit der Individualität Berlioz's und Liszt's. Des ersteren Einfluß nach Seite der Harmonie. Fétis. — Liszt's »Pensée des Morts« und religiöse Stimmung.

IX. Ein Dioskurenpaar. (Paris 1832—1835.) 216

Chopin. Sein erstes Auftreten in Paris. Liszt's Enthusiasmus und Liebe für ihn. Charakteristik der äußeren Erscheinung beider. Ihr wahlverwandtschaftliches, sich ergänzendes und gegensätzliches Wesen. Ihre gegenseitigen Einwirkungen. Liszt als Interpret der Musik Chopin's. Die musikalische Ornamentik beider. Liszt's Buch über Chopin.

X. Abbé Lamennais. (Paris 1834—1835.) 234

„Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt."

Sein kunstphilosophischer und religiöser Einfluß auf Liszt. Ein literarisches Fragment Liszt's. Vorblicke zukünftiger Kirchenmusik. Ideale. Volksbildung. Priesterhaß. Ballanche.

Seite

XI. Franz Liszt als Demokrat und Aristokrat. (Paris 1834—1835.) 252
Republikanische Einflüsse. Abneigung gegen die Bourgeoisie, gegen Louis Philippe. Aristokratie des Geistes. Stellung zur Standesaristokratie. Kampf für die Aristokratie des Geistes. Witz und Ironie. Idealer Schmerz. Politische Gesinnung.

XII. Neue Bahnen. (Paris 1834—1835.) 265
Liszt als Schöpfer des modernen Klavierspiels. Historische Skizze des klassischen und brillanten Klavierspiels. Im Koncertsaal. Kampf mit den Klassikern. Kritikasterei.

XIII. Schöpferische Keime. (Paris 1830—1835.) 279
»Grandes Études de Paganini«. „Glöckchen-Fantasie". Die erste Partition de Piano. Berlioz-Transkriptionen. Erste Übertragung eines Liedes von Schubert (die Rose). Ihre Doppelbedeutung. »Apparitions.« Viktor Hugo's Gedicht: »Ce qu'on entend sur la montagne.«

XIV. „Er kann nicht komponiren!" 294
Seine musikalische Übersetzer-Natur. Entwickelungswege der Künstlerindividualitäten; der Liszt's im Vergleich mit ihnen. Das: „Kreuziget ihn!" der Menge gegenüber dem Künstler. Liszt's schöpferisches Genie als Hintergrund seiner Virtuosität.

XV. Eros als Kind der Romantik 300
Liebesideale der romantischen Poeten. George Sand ihr Hauptapostel. Liszt's Beziehungen zu ihr. Léone Léoni. Einfluß auf Liszt. Sein Frauenideal.

XVI. Im Salon. (Paris 1832—1835.) 313
Die pariser Salons der eleganten und vornehmen Welt. Gott Amor. La comtesse Laprunarède.

XVII. Madame la Comtesse d'Agoult. (Daniel Stern.) (Paris 1834—1835.) 318
Ihre Eltern. Jugend. Charakteristik ihres Wesens. Ihr Verhältnis zu Liszt.

XVIII. Liszt als literarischer Vorkämpfer musikalischer Reformen. (Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. I. Schweiz.) 334
Genf. Blandine. — Zurückgezogenheit vom öffentlichen Leben. Die Aufsätze: »De la situation des artistes.« Ihre Stellung zur Zeitgeschichte und zu R. Wagner's „Kunst und Revolution". Äußere Veranlassung zu Liszt's literarischer Thätigkeit. Seine Forderung an Kunstkritik. Gleichzeitige musikalisch-kritische Bestrebungen in Frankreich wie in Deutschland.

XIX. In Genf, 1835—December 1836. (Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. I. Schweiz.) 351
Brief an George Sand. Die Calvin'sche Reformationsfeier. Koncert derselben in der Peterskirche. Koncert des Fürsten Belgiojoso und Liszt's für italienische Flüchtlinge. — Liszt's Stellung zur Öffentlichkeit. Persönliche Beziehungen. Gebirgstour nach Chamounix. Im Dom zu Freiburg. Verläßt Genf.

Seite

XX. Kompositionen der Genf-Periode. 377

I.

Einfluß der Natur auf Liszt's schaffende Phantasie. Liszt als lyrisch-musikalischer Poet. Sein Schweizer-Album (Album d'un voyageur). Das Zarte, das Titanische und Dämonische, das Religiöse als geistige Grundzüge seiner Kompositionen und die Verbindung mit seinem Naturgefühl. Pastorale und Sturm. Formelle Richtung. — Zweite Ausgabe des Albums.

II. 395

Mißkredit der Virtuosenkompositionen. Die Fantasie über Melodien der Virtuosenepoche. Liszt's Umgestaltung dieser Fantasie. Gewinnt ihr künstlerischen Werth. Ein neues Ideal. Seine Fantasien opus 5, 7, 8, 9, 13. Valse opus 6. Duo für Klavier und Violine. Widmungen.

XXI. „Der Liszt-Thalberg-Kampf." Zwei Episoden in Paris und ein Brief Liszt's als Epilog. (Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840.) 415

I.

Thalberg in Paris. Der Enthusiasmus für ihn. Die Stimmung gegen Liszt. Liszt giebt zwei Privatkoncerte. Berlioz über Liszt. Thalbergianer und Lisztianer. Liszt reist zurück nach Genf.

II.

Liszt abermals in Paris. Berlioz-Liszt-Koncert. Feindseligkeit der Pariser und Liszt's Sieg. Liszt's Beethoven-Soiréen. Als Improvisator. Heine über ihn. Seine Kritik über Thalberg's Kompositionen und Polemik mit Fétis. — Thalberg kommt und koncertirt. Liszt im Opernhaus. Beide koncertiren bei der Fürstin Belgiojoso. „Versöhnung." — Komposition des „Hexameron". 425

III.

Liszt an George Sand 439

XXII. Nohant. (Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult. 1835—1840.) 450

Bei George Sand. Klavier-Übertragungen der vier ersten Symphonien Beethoven's, des „Erlkönigs" und anderer Lieder Franz Schubert's. Aufsteigende Dissonanzen zwischen George Sand und der Gräfin.

XXIII. Am Lago di Como. (Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. II. Italien.) 455

Lyon. Liszt und Nourrit koncertiren zum Besten der Arbeiter. Liszt's Mildthätigkeit. Nourrit und die Alkovenscene in Meyerbeer's „Hugenotten." Schubert-Kultus. Louis de Ronchaud. Chambery. Nach Italien. Mailand. In Ricordi's Magazin. Eine Opernaufführung in der Scala. — Bellaggio. Neue Kompositionen: Dante-Fantasie; Études d'exec. transcendante; chromatischer Galopp; Hugenotten-Fantasie.

XXIV. Liszt und die Milaneser. (Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. II. Italien.) 466

Koncerte in Mailand. Seine drei Akademien. Seine Improvisati. Großer Enthusiasmus seitens des Publikums. Brief an Massard. Die musikalischen Salons. Rossini. Liszt's Rossini-Transkriptionen. Sein Bericht über das Scala-Theater und dessen Folgen. Milaneser

Seite

Literaten machen ihm den Proceß. Liszt giebt Satisfaktion — der Milaneser grollt. Abschiedsdiner.

XXV. Koncert-Episode in Wien. (Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. II. Italien.) 481

In Venedig. Überschwemmung der ungarischen Donauländer. Liszt's Patriotismus erwacht. Koncertirt in Wien für die Pannonier. Großartiger Erfolg. Originalberichte von damals. Sein Repertoire und dessen Einfluß auf Einführung alter Musik in den Koncertsaal. Abschied.

XXVI. Liszt und das deutsche musikalische Lied, sowie seine Schubert-Übertragungen 502

Liszt's Verständnis des deutschen Liedes. Seine allgemeinen Mittel der musikalischen Übersetzung. Die allen Künsten gemeinsame ästhetische Aufgabe der Übersetzung und die der Musik insbesondere. Unterscheidung der Lied- und Orchesterübersetzungen in Klaviermusik. Liszt's poetisch-musikalische Übersetzungsmittel, insbesondere seine Variation als poesie-, stimmungs- und situationsmalendes Mittel. Seine Übertragung des „Ständchens" von Schubert als Beispiel. — Überblick über seine gesammten Bearbeitungen und Übertragungen der Kompositionen Schubert's.

XXVII. Roma. (Reise-Periode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. II. Italien.) 517

Sommerfrische. Koncerte beim Herzog von Modena; in Florenz, Bologna, Rom. Denkwürdiges Koncert in den Sälen des Fürsten Galitzin; historische Folgen. Liszt's Gedanken über die Einheitsidee der Künste finden ihren Abschluß. Die Ausarbeitung seiner Künstlerindividualität. J. A. D. Ingres. Neue Stoffe. Liszt's: »Sposalizio« und »Il Penseroso«. Die bildenden Künste in ihrer Beziehung zur Musik. Klavier-Partituren der Symphonien Beethoven's. Erste Liedkomposition. Kompositionen nach seiner Koncertepisode in Wien.

XXVIII. Abschied von Italien. (Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. II. Italien.) 541

Entschlüsse für die Zukunft bezüglich seiner künstlerischen und persönlichen Pflichten. Schwankt zwischen der Wahl der Virtuosen- und der Kapellmeisterthätigkeit. Wählt die erstere. — Seine Beziehungen zur Gräfin d'Agoult. Die zunächst durch seine Koncertreise bestimmte Trennung von ihr. Beide reisen von Rom nach Lucca. Liszt tritt für die Errichtung eines Beethoven-Monumentes in Bonn ein. San Rossore. Ruhe und innere Sammlung. Abschied von Italien.

Register: (1811—1840.)

I. Alphabetisches Namensverzeichnis der Personen 552
II. = Sachregister 559
III. = Länder- und Städteregister 565
IV. Chronologisches Verzeichnis seiner Kompositionen 566
V. = = = Essays 571

Erstes Buch.

(1811—1827.)

Kinder- und Knabenjahre

bis zu seines Vaters Tod.

I.

Seine Eltern.

Die Familie Liszt. Adam Liszt's Herkunft und Berufsthätigkeit. Seine Liebe zur Musik. Leben in Eisenstadt. Seine Anstellung als Beamter. Verheirathung mit Anna Lager. Charakteristik beider.

Eintausend achthundert und elf war ein Kometenjahr, — eintausend achthundert und elf war die Jahreswiege vieler großer Männer Europas. Schwert- und Harfenklang umrauschten es und verkündeten der Zukunft bahnbrechende Geister. Licht, Leben, Glanz verheißend erscheint dieses Jahr in der Geschichte europäischen Geisteslebens.

Eintausend achthundert und elf war auch das Geburtsjahr Franz Liszt's.

Das Genie, wohl Kronen tragend, ist nicht auf dem Thron geboren, — es entsteigt dem Herzen der Völker. Selten feiert es seinen Eintritt in die Welt da, wo Reichthum und Macht ihre Paläste gebaut. Wo die Arbeit herrscht und das Schaffen Lebensbedingung ist, da lebt es vorzugsweise seinen Kindestraum. Auch Franz Liszt's Wiege umstanden einfache Verhältnisse. Ein Vater, der die Mittel für des Lebens Bedürfnisse als Rechnungsbeamter des Fürsten Esterhazy erwarb, eine Mutter, deren Hände des Hauses Arbeit verrichteten, ländliche Einfachheit, ländlicher Frieden, Wiesen-, Waldesgrün, Vogelsang ringsum, in weiter Ferne das Aufsteigen großer Bergketten, welche eine Ebene umgrenzend doch Sehnsucht im Herzen erregten: das war die Scenerie seiner Kindheit. Sein Vater war Ungar, seine Mutter eine Österreicherin, — magyarische und deutsche Zunge, magyarische und deutsche Gefühlsweise, kein Einerlei umstand seine Wiege trotz der Einfachheit, die sie umgab.

Der beobachtende Verstand nannte durch Plato's Mund die Kinder eine „Fortsetzung ihrer Eltern". Tausendjährige Erfahrung hat dieses Wort tausendfach zu einer Regel der Natur gestempelt, und selbst da, wo das allmächtige Schaffen der letzteren diese Regel überholt zu haben scheint und ihrer geheimnisvollen Umarmung mit der Zeit ein Genius entspringt, selbst da lebt sie fort in wesentlichen Eigenschaften, welche Vater und Mutter erkennen lassen und uns zur irdischen Spur werden, um für seine Besonderheit einen Anfang und eine Erklärung zu finden. Eine Ausnahme der Regel, stößt der Genius die Regel nicht um. Wie jedoch eines Baumes Kraft und Größe an seinem einstmaligen Keime sich nicht messen läßt, so können umgekehrt die Keime, welche die Eigenschaften seiner Eltern ihm geben, nicht Maß oder Vorbestimmung sein weder für die Kraft und die Höhe, noch für die Schönheit und Richtung, die sie in ihm erreichen und einschlagen werden. Seine Eltern sind sein Vorgedanke. Franz Liszt hat viel von Vater und Mutter. Von beiden Wahrhaftigkeit, vom Vater das heißwallende Ungarnblut, von der Mutter das deutsche Gemüth voll Innigkeit; vom Vater das Talent zur Musik, und von der Mutter die Seele, die seiner Harfe den Klang gab; von seinem Vater den Sinn für Ordnung und Pflichttreue, und von der Mutter die heilige Liebe, welche Menschheit und Gott ans Herz drückt, — er hat viel von beiden. —

Dem Namen und den Familientraditionen nach gehört der Name Liszt zu den ungarischen Adelsnamen. Wie jedoch die Aristokratie der Ungarn und der slawischen Völker überhaupt, als nicht aus dem Lehnswesen entstanden, das „von" vor dem Namen nicht kennt, so trug auch er nicht dieses anderen Nationen Europas so geläufige Abzeichen des Adelsstandes. Seine Spuren reichen mehrere Jahrhunderte zurück. Über die Familie selbst, über ihre Abstammung, sowie über ihre Entwickelung von Generation zu Generation liegen jedoch keine bestimmten Urkunden vor. Hierin theilt sie mit vielen anderen Familien des ungarischen Adels dasselbe Los, welches auch aus ein und derselben Ursache entsprang. Die Kriege und Fehden nämlich, in welche Ungarn Jahrhunderte hindurch innerhalb des eigenen Landes verwickelt war, die hiemit verbundenen Verheerungen und Verwüstungen, das Sengen und Brennen, das mit den Türkenkriegen während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts durch das Land zog, zerstörten die

Kulturarbeit der kurzen Perioden der Ruhe und des Friedens, und machten das Auffinden von unzähligen Familienurkunden unmöglich. Nur über einen Johann Liszt (Johannes Liszthius), welcher im sechzehnten Jahrhundert lebte und bis zum königlichen Kanzler und Bischof von Raab emporgestiegen war, liegen noch Dokumente vor. Sekretär bei Isabella, der Wittwe Zapolyá's, trat er, nachdem diese 1551 Siebenbürgen an Kaiser Ferdinand I. abgetreten, in gleicher Eigenschaft in die Dienste des neuen Landesherrn. Aus seiner Verheirathung mit Lucretia, der Nichte des berühmten Graner Erzbischofs Nikolaus Olahus, waren ihm zwei Söhne und eine Tochter, Johann, Stephan und Agnetha, entsprungen, seine Gattin aber wurde ihm bald durch den Tod entrissen, ein Verlust, welcher ihn zum geistlichen Stand getrieben haben mag. Bald darauf erhielt er als Vice-Hofkanzler das Bisthum Veszprim (1568), ward später wirklicher Hofkanzler und stieg endlich 1573 zum Bischof von Raab empor. Er starb in Prag 1577. Ob aber oder auch inwieweit dieser Bischof mit seinen Verwandten und Nachkommen, deren Spuren sich bis zur zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts verfolgen lassen, dann aber vollständig erlöschen, mit der Familie, welcher Franz Liszt entsprossen, verbunden ist, hat sich bis zur Stunde und trotz mancher hierher bezüglichen Forschung nicht ermitteln, folglich auch nicht feststellen lassen. Alles Nachforschen ist durch die Türkenkriege, welche damals über Ungarn verhängt waren, dann aber auch durch einen der neueren Zeit angehörenden Brand in Raab, welcher Kirchenbücher, Urkunden und Protokolle aller Art vernichtete, geradezu abgeschnitten. Nur so viel weiß man, daß die Brüder und Nachkommen des Bischofs Liszt begütert waren und daß diese Güter in den Komitaten Preßburg, Raab, Wieselburg lagen. Die jüngeren Generationen dagegen, der Vater, Groß- und Urgroßvater Franz Liszt's, waren unbegütert.

Weiter zurück als bis hierher, bis zum Urgroßvater unseres Künstlers, reichen die Nachrichten über seine Voreltern nicht, und auch von diesem weiß man nur, daß er ein Officier unteren Ranges im I. Kaiser-Husaren-Regiment (jetzt Franz-Josef I.) war und zu Ragendorf bei Ödenburg starb. Sein Sohn Adam, geboren 1755, der Großvater Franz Liszt's, bekleidete eine Stelle als fürstlich Esterhazy'scher Kastner (Verwalter). Dreimal verheirathet, und aus seinen drei Ehen mit sechsundzwanzig Kindern

gesegnet, war er nicht im Stande ihnen durch Erziehung glänzende Wege anzubahnen. Bei der Berufswahl seiner Söhne verlangten seine Vermögensverhältnisse nur an ihre bald zu erlangende Selbständigkeit zu denken. Die meisten von ihnen ergriffen ein Handwerk und zerstreuten sich in die verschiedensten Länder, wo sie allmählich die Berührungspunkte untereinander verloren. Nur von dreien von ihnen läßt sich der Lebenslauf verfolgen: Adam, ein ihm gleichnamiger Sohn aus erster Ehe, trat in die Fußtapfen seines Vaters; Anton, der zweiten Ehe entsprossen, ward Uhrmacher in Wien, wo er 1876, ein geachteter Bürger mit Hinterlassung mehrerer Kinder starb; Eduard endlich widmete sich wie sein Halbbruder Adam dem Verwaltungsfach. Hoch begabt schwang er sich bis zu der Stellung eines k. k. österreichischen Generalprokurators empor, von allen, die ihn kannten, geschätzt, geehrt, bewundert, bei seinem zu Anfang des Jahres 1879 erfolgten Tod tief betrauert. Er hinterließ ebenfalls mehrere Kinder. Von diesen drei Brüdern war Adam der Vater Franz Liszt's. Auch bei seiner Berufswahl war der Versorgungsgedanke maßgebend. Zuverlässigen Charakters, ausgestattet mit Energie und guter Auffassungsgabe saß er in noch sehr jugendlichem Alter bereits im Schreiberbüreau eines fürstlich Esterhazy'schen Beamten, sich auf diesem praktischen Weg für das administrative Fach vorbereitend und zugleich seinen Vater der Sorge um ihn enthebend.

Seiner Neigung und seinen Anlagen nach wäre Adam Liszt Musiker geworden, zu einer künstlerischen Ausbildung fehlten jedoch die Mittel, und um sich mit dem gewöhnlichen Musikantenthum begnügen zu können, war er eine zu hoch angelegte Natur. Nichtsdestoweniger war seine Liebe zur Musik zu groß, um ihr entsagen zu können. Er versuchte es mit jedem Instrument, das ihm unter die Hände kam. Dabei waren einige Handgriffe, die ihm bald herumziehende Musikanten, bald geschultere Musiker zeigten, seine einzigen Lehrmeister. Auf diese Art erlernte er allmählich alle Streichinstrumente, die Guitarre und das Klavier zu spielen, sowie Flöte zu blasen. Auf allen diesen Instrumenten war er so sicher und für damalige Zeit so fertig, daß Musiker von Fach gerne mit ihm musicirten und ihn zur Aushilfe baten, wenn bei einem Ensemble ein Platz unbesetzt war.

Das war namentlich in Eisenstadt der Fall, wohin ihn als jungen Mann ein günstiges Geschick zu einer Zeit geführt, während

welcher die fürstlich Esterhazy'sche Musikkapelle noch in jenem Glanze stand, der ihr einen historischen Ruf gegeben hat. Adam Liszt bekleidete in diesem Städtchen eine Assistentenstelle bei der Administration der Esterhazy'schen Güter. Hier in Eisenstadt, der Residenz der ungarischen Magnaten und Fürsten Esterhazy, deren Würden, Ehren und Reichthum in Ungarn und Österreich sprichwörtlich geworden waren, dem Städtchen, in welchem Joseph Haydn als Kapellmeister dieser Fürsten seine unsterblichen Werke geschaffen, um ihm einen unvergänglichen Ruhm zu geben, hier in Eisenstadt ging Adam Liszt ein Leben auf, das seinem Talent eine höhere Richtung, seinen Gedanken einen höheren Flug und seinem musikliebenden Herzen künstlerische Ideale gab. Eisenstadt ward die Vorschule des Vaters und Erziehers von Franz Liszt.

Adam Liszt hatte sich bald mit den Mitgliedern der von Joseph Haydn geschulten und durch ihn in Glanz und Ruhm stehenden fürstlichen Kapelle befreundet, und bald auch hatte seine musikalische Brauchbarkeit und seine Liebe zur Musik seine Schritte in die nahe am fürstlichen Park gelegene Klostergasse geführt und ihm die Thüre zu dem Hause geöffnet, das von dem edlen und kunstliebenden Fürsten Nikolaus seinem Kapellmeister gebaut und von diesem zur Sommer- und Herbstzeit noch bewohnt wurde. Er erwarb sich das Glück bei dem greisen Meister und Komponisten der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten", bei dem „Vater des Quartetts und der Symphonie", wie die Musikgeschichte dankbar Joseph Haydn nennt, gern gesehen zu sein. Das alles brachte ihn mit der Kapelle in noch nähere Beziehung. Oftmals war er bei derselben bald aushelfend, bald verstärkend thätig.

In Folge dessen kam er häufig in das mit großem, fürstlichem Sinn und Aufwand angelegte stattliche, von Palatin Paul 1683 neugeschaffene Schloß, das hoch gelegen gleich einer stolzen Warte die Ebene überschaut und in dessen großem, mit werthvollen Fresken reich geziertem Saale die größeren Orchesterproduktionen stattfanden, während in einem kleineren, nicht minder kostbaren, die Kammermusiken und kleineren Aufführungen abgehalten wurden. Viele Musiker, Komponisten und Virtuosen von Ruf, die von Wien herüber an die musikalische Tafel des Fürsten geladen waren, lernte er hier kennen. Adam Liszt wurde in Eisenstadt mit Cherubini bekannt und befreundete sich mit Nepomuk

Hummel, dessen Klavierspiel und Klaviermusik damals anfingen Schule machend zu werden.

Die Bekanntschaft mit letzterem war für ihn von besonderer Bedeutung. Hummel, der Schüler Mozart's, war damals am Virtuosenhimmel ein Stern ersten Ranges. Er hatte Deutschland, Dänemark, Großbrittanien und Holland durchreist und war lorbeerbedeckt nach Ungarn zurückgekehrt. Ein Ruf des Fürsten hatte ihn alsdann nach Eisenstadt geführt, wo er als Klavierspieler und Kirchenkomponist im musikalischen Hoflager war. A. Liszt, der viel mit ihm zusammen kam und auch persönlich ihm nahe stand, gehörte zu seinen enthusiastischen Verehrern. Der Eindruck, den Hummel's Klavierspiel auf ihn machte, war für ihn so bestimmend, daß er von diesem Moment an das Klavier unter allen andern von ihm gespielten Instrumenten bevorzugte und es mit so leidenschaftlicher Liebe übte, daß diese ihn in eine tiefe Verstimmung, um nicht zu sagen, in einen Konflikt mit seinem Beruf brachte. Durch sie kam es ihm zum Bewußtsein, daß seine Anlagen ihn an die Musik gewiesen, während die Verhältnisse seiner Eltern ihn in eine Berufsbahn gelenkt, die jenen nicht entsprach und ihm nun gegenüber seiner Liebe zur Musik und seinen Kunstidealen zu prosaisch und äußerlich vorkam, um sich zufrieden fühlen zu können. Nun aber war es zu spät, um noch umsatteln zu können. Mit Bitterkeit nannte er sein Leben ein verfehltes. Doch war Adam Liszt kein eitler Phantast. Trotz des Zwiespaltes zwischen seiner Neigung und seiner Berufsthätigkeit lag er letzterer mit größter Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue ob, und seine Büreauarbeiten zeichneten sich so durch Tüchtigkeit aus, daß sie ihm des Fürsten Gunst gewannen. Niemand ahnte etwas von dem inneren Zwang, unter dem er arbeitete. Den Zwiespalt vergrub er in seinem Innern.

Alle freie Zeit verbrachte er musicirend, oder im Kreis der Hofmusiker, bei denen außer Musik das Leben und Treiben im fürstlichen Schloß die Sonne war, um welche sich ihr Dasein drehte. „Musik und Schloß" waren in diesem Kreise untrennbar. Sie wurden es auch im Kopf und Herzen Adam Liszt's und verwoben sich im Gegensatz zu seiner Thätigkeit zu einem Ideal musikalischen Lebens. Nicht nur, daß er hier mit guter und der besten Musik der Welt bekannt wurde und sein Geschmack eine Läuterung und Richtung erfuhr, wie sie selten Dilettanten zu theil

werden, nicht nur, daß er selbst in seiner Ausübung der Musik bedeutend gewann, er sah hier auch die Musik umwoben von Fürstengunst, auf dem Piedestal von Glanz und Ehre, und ihre Strahlen sah er zurückfallen auf das Leben der Künstler, welche dieses Piedestal umstanden.

Mehrere Jahre währte sein Assistenzdienst in Eisenstadt, trotz des Mißmuths über seine „verfehlte Existenz" schöne und bildende Jahre für ihn. Als er 1810 vom Fürsten Esterhazy in Folge seiner administrativen Tüchtigkeit eine Verwalterstelle in dem kleinen, aber dem Fürsten Tausende einbringenden Raiding, welches gleich Eisenstadt im Komitat Ödenburg, doch mehrere Stunden von Eisenstadt entfernt lag, erhielt, nahm er, obgleich diese Beamtenstelle kein unbedeutendes Avancement war und ihm die Gründung eines eigenen Herdes ermöglichte, mit schwerem Herzen Abschied von dem Ort seiner bisherigen Thätigkeit. Allein erst als er eingezogen in dem kleinen, von allem Verkehr abgeschnittenen und nur auf Nebenwegen zu erreichenden Dorfe, unter dessen niedern Häusern und kleinen Hütten nur das große und weitläufige Verwaltungsgebäude einen Anstrich von besserer Kultur trug, da erst empfand er so ganz, welches Glück ihm Eisenstadt gewesen, was er gehabt und was er entbehren sollte. Um Eisenstadt, seine Musik und sein fürstliches Schloß wob von da an seine Phantasie einen Glorienschein, der an Helle zunahm, jemehr er hier in Raiding allem dem entsagen mußte, was dort sein Wesen gehoben und seine Bildung auf ein höheres Niveau gestellt hatte, als dasjenige war, auf welchem die seiner Eltern und seiner ersten Jugend gestanden.

Er war bereits ein Mann in den dreißiger Jahren, in Wesen und Charakter entwickelt, als er seine Beamtenstelle antrat, zugleich aber auch nach einer Genossin sich umsah das einsame Landleben mit ihm zu theilen und den eigenen Herd wohlig und wohnlich zu machen. Seine Wahl fiel auf eine junge Österreicherin von angenehmem Äußeren und sanftem Wesen.

Anna Lager war die Tochter eines Gewerbtreibenden deutschen Ursprungs, welcher in dem bei Wien gelegenen Städtchen Krems ansässig war. Hier war Anna geboren und auferzogen, ihren Eltern in stetem Gehorsam. Die Verhältnisse, in welchen sie sich bewegte, waren wie der Stand ihres Vaters es mit sich brachte, klein und eng. Das hatte sie frühzeitig Hand anlegen

gelehrt bei allen häuslichen Beschäftigungen und sie gewöhnt ihren Blick auf das nächstliegende zu richten. Als sie im Herbst 1810 in Adam Liszt's Haus einzog, brachte sie ihm als Hauptmitgift einen reinen Sinn, ein treues Herz und einen Schatz häuslicher Tugenden, wie jede Zeit ihn am Weib zu ehren wußte.

Ihre äußere Erscheinung entsprach ihren Tugenden. Ziemlich groß und schlank, drückten ihre Bewegungen jene anspruchslose Anmuth aus, die unbewußt und unmittelbar aus einfachem Sinn und warmem Gemüth entspringt. Ihre Gesichtszüge waren regelmäßig, ruhig und friedvoll. Insbesondere ergoß sich von ihrem Auge aus, das dunkel von Farbe immer warm, aber leidenschaftslos blickte, ein inniges Leben über ihr ganzes Antlitz. Schwarzes Haar, das sie nach damaliger Sitte in Scheiteln schlicht an die Schläfe gelegt trug, erhöhte noch mehr das Bild einfacher, aber gewinnender Weiblichkeit.

Das war die Mutter Franz Liszt's. Sie hatte nichts von jener berühmten Dichtermutter mit urkräftigem Sinn, weltliebendem Herzen und der Lust zum „Fabuliren"; sie glich mehr den weiblichen Sinnpflanzen, deren inneres Leben sich schließt bei der Berührung von Außen. Aber sie war ganz Seele: das geistige Etwas, aus welchem der Welt ein Musikergenius erblühen konnte. Wie wohl alle Mütter der Geister, deren Flug dem Ideal und der Schönheit sich zuwendet, mit irgend einer hervorragenden Eigenschaft gesegnet sind und durch sie gleichsam ihre höhere Aufgabe bekunden, so bekundete auch die einfache Frau aus dem Volke die ihrige durch eine Eigenschaft, die sie über Tausende erhob: eine große neidlose Liebe für alle Menschen thronte in ihrem Herzen. Diese Liebe hielt aus ein langes Leben hindurch, rein und unwandelbar. Als sie ein Kind auf ihren Armen wiegte und dieses Kind zum Jüngling, zum Manne reifte, mit dem des Lebens Sturm und glänzendes Spiel ihr Wesen trieben, verschmolz sie sich mit gläubiger Mutterliebe, welche ihr Innerstes gleichsam durchtränkte. Letztere stellt sie neben die berühmte Dichtermutter. Während aber die Mutter Goethe's mehr den Mutterstolz repräsentirte, brachte die Franz Liszt's mehr das stille Mutterglück zum Ausdruck.

Auch der Vater Franz Liszt's war, obwohl in anderer Weise wie dessen Gattin, eine Persönlichkeit, deren Äußeres mit ihrem Charakter harmonirte.

Sein Hauptgepräge war Rechtschaffenheit, Festigkeit und Zähig-

keit des Willens. Hoch gewachsen, hager, muskelkräftig von Gestalt, gerade Haltung, der Kopf mit dem scharfen Gesichtsschnitt seiner Rasse und stramm — stolz könnte man sagen im Hinblick auf seine adelige Abstammung — auf dem Nacken sitzend, das Gesicht von dunkelblondem Haar umgeben, mit ernstem, durch einen melancholischen Zug um den Mund sogar düster erscheinendem Ausdruck, wobei aber die Züge so geregelt und der Lauf ihrer Linien so klar war, daß der Eindruck eines geordneten Inneren unverwischbar blieb, ein Augenpaar, das klug und besonnen, jedoch ohne Lug und Trug den Blick auffing, der ihm begegnete, — das war so insgesammt die äußere Erscheinung Adam Liszt's.

Beide Eltern waren katholisch und hielten die Gebräuche ihrer Kirche; beide gottesfürchtig, aber ohne Bigotterie. Ein fester Glaube an die Vorsehung und an die himmliche Fügung des menschlichen Geschicks lebte in beider Gemüth und vererbte sich mit den Grundzügen des Wesens beider auf ihren Sohn.

Insbesondere bewegte sich die Lebensanschauung der Mutter auf religiösem Boden, die Adam Liszt's hielt Religion und Leben mehr auseinander, bei ihr flossen beide zusammen. Sie war gläubig, kindlich gläubig, aber ohne große Devotion für den Klerus — ein Punkt, der speciell Erwähnung verdient, da er im vollsten Widerspruch steht mit dem Bild, das einige novellistische Federn der Öffentlichkeit von ihr entworfen haben, vielleicht um der Religiosität ihres Sohnes eine hübsche Folie zu geben.

Charakteristisch aber für ihre religiöse Richtung ist, daß Zschokke's „Stunden der Andacht" zu ihren liebsten Erbauungsbüchern gehörten.

II.

Seine Geburt und seines Geistes Erwachen.

Der Komet am 22. Oktober 1811. — Erste Eindrücke. Leben auf dem Lande. Religiöser Sinn. Die Zigeuner. Der Eindruck Beethoven'scher Musik. Will Klavier spielen.

Ein Jahr ihrer Ehe war nahezu verstrichen. Der Sommer hatte seine letzten Früchte geliefert und neigte in goldenem Schmuck sich zu seinem Ende. Es war der Herbst des Jahres 1811. Von den Aufregungen und der Unruhe, die draußen die große Welt in Athem erhielt, fühlte man nichts oder wenig in dem stillen Winkel der Erde, wo Adam Liszt nunmehr sein Leben führte.

Ruhe lebte hier und nur der Komet, der in voller Pracht allnächtlich am Himmel leuchtete, erregte die Neugierde und die Muthmaßungen der ländlichen Bevölkerung. Die Nächte des Oktober waren wundervoll. Der Himmel war klar — ein lichtblauer, sternbesäeter Hintergrund zu dem fließenden Gold, welches der Komet gleichsam auf die Erde goß. Selbst die Natur schien ihren Athem anzuhalten, um die Wunderdinge zu erlauschen, welche er kündete.

In einer dieser Nächte war es, wo der königliche Stern seine Lichtstrahlen über Adam Liszt's Haus zu senken schien. Im Hause selbst jedoch herrschte Unruhe und Freude: ein zarter, aber gesunder Knabe lag in den Armen seiner zitternden Mutter, die ihn soeben geboren.

Das war in der Nacht vom 21. auf den 22. Oktober 1811. Der Knabe war Franz Liszt.

Die musikalische Welt ahnte nicht, daß in dem kleinen Ungarndorf ein Genius ihr geboren, der in der Sprache der Töne von

den Wundern des Lebens und des Lichts ihr erzählen und ihre Gemüther mit irdischer Lust berauschen und doch noch mehr mit heiliger Andacht erfüllen sollte. Seine Eltern aber lebten unter dem Eindruck jenes wunderbaren poetischen Zusammentreffens, welches in der Stellung des Kometen über ihrem Hause und der gleichzeitigen Geburt ihres Sohnes lag. — Er blieb ihr einziges Kind.

Und der Knabe gedieh. Sein Körper war zart, doch alle Organe gesund und die Konstitution so zäh und elastisch angelegt, daß sie ein ganzes wunderbar erregtes, vielseitig bewegtes und schaffensreiches Leben hindurch aushielt und dieses, einige Krankheiten während seiner physischen Entwickelungsjahre und später Momente stark drohender Abspannung abgerechnet, in einem fortwährenden Zustand der Gesundheit blieb.

Seine Gestalt war schlank und proportionirt, die Bewegungen seiner Glieder voll Leben und Grazie und trotz ihrer Zartheit von auffallender Kraft. Seine Gesichtszüge hatten sich bald zu einer anziehenden ausdrucksvollen Schönheit gestaltet, welche auf sein zukünftiges Leben von großem Einfluß wurde; denn sie fesselte nicht nur, sie gewann ihm auch viel Wohlwollen, ebenso wie sie ihm zarte Liebe sicherte. Reizend war sein Gesicht, das von blonden, an der Stirn schneppenförmig angewachsenen dichten Haaren umrahmt beständig nur Lust, Liebe, Heiterkeit zu athmen schien. Merkwürdig aber waren die Augen dieses Kinderantlitzes, welche blau und in tiefen Höhlen liegend, oftmals und trotz ihres kindlich gebundenen Ausdrucks ein Etwas entsenden konnten, das von einem räthselhaften Leben der Seele sprach.

So wie sein Äußeres den Eindruck einer harmonisch, gesund und vornehm angelegten Natur machte, erschien sein Inneres. Seine Mutter erzählte oft mit Stolz, daß er keine der gewöhnlichen Unarten der Kinder besessen, daß er immer frisch, heiter, liebevoll und gehorsam, sehr gehorsam gewesen sei.

Nach dem allen wäre es geradezu zu verwundern und ein Widerspruch der Natur, wenn gegenüber diesen Vorzügen des Körpers und der Seele sein allgemein geistiges Leben als intellektuelle Anlage in einem Nebenverhältnis gestanden wäre. Als wolle die Natur hier jede Einseitigkeit ausgleichen und in dieser ihrer Schöpfung von ihrem Werden an aufheben, zeigte sich dasselbe mit jenen in Harmonie. Gar bald machte sich bei dem Kinde ein

überaus schnell empfänglicher und erregbarer Sinn allem gegenüber geltend, was seinem kindlichen Geist nahe kam und ihn berühren konnte.

Des letzteren jedoch war nicht vielerlei. Das stille, abgeschlossene Landleben, das den Rahmen seiner Kindheit bildete und zugleich seiner Seele die erste Nahrung bot, kannte nicht den Wechsel, den das bunte kraftverzehrende Treiben menschenreicher Städte und der Civilisation mit sich bringt. Es brachte ihm wenig Wechsel, hielt aber auch das Etwas fern, das frühzeitig die Eindrucksfähigkeit der Jugend mindert und, indem es letztere dem Vielerlei hingiebt, ihre Kraft dem Einzelnen entzieht und auf der Oberfläche hält. Widersprüche und störende Einflüsse traten nicht an ihn heran und nichts unterbrach die Ruhe und das Gleichgewicht seiner körperlichen und geistigen Entwickelung, die weder gehemmt, noch getrieben von Außen nur dem inneren Bedürfnis entblühte.

Und so still und so abgeschlossen das Leben in dem kleinen Dörfchen war und so sehr sein regelmäßiger Pendelschlag die Verschiedenheit der Tage, der Wochen und der Monde auszugleichen schien, so war es doch nicht eindrucksarm für sein kindliches Gemüth und seine kindliche Phantasie. Wenn der Frühling kam, wenn der Sommer in Blüthe stand, wenn der Winter nahte: immer gab es Freuden anderer Art, und immer etwas, was sein kleines Herz erbeben machte und es frühzeitig mit den Ahnungen eines Überirdischen, Unfaßlichen füllte.

Ein Musikerherz ist ein anderes als ein Dichterherz, so nahe auch beide zusammen liegen. Leben auch beide im Traum, bei ihm ist es nicht der des Gedankens, der ihn umspinnt — Stimmungen sind die Seele und der Traum seines Geistes. Und so jung ein Musikerherz ist, und so wenig es sich noch als solches äußert, es athmet, es lebt durch sie. Sie sind seine Kost und das Etwas, das es groß und stark macht. Dieses Leben in Stimmungen brach sich früh Bahn in Franz Liszt's jungem Herzen. Es verschmolz sich gleichsam mit dem sonnigen Pastorale seiner Kindheit.

Aber es blieb nicht allein der nur allgemeine Ausdruck seines Wesens, es drückte sich auch nach zwei Richtungen hin erhöht aus und deutete durch sie die geistigen Mächte an, welche für sein zukünftiges Leben von größter Bedeutung werden und sich als Grundelemente seines Wesens erweisen sollten. Das eine ein Inhalt, das andere eine Sprache — Religion und Musik: sie gaben seinem

Kinderherzen Eindrücke, Stimmungseindrücke, poetischer und stärker als ein weniger abgeschlossenes Leben sie ihm je hätte geben können.

Die religiösen Stimmungen brachen sich zuerst Bahn. Wenn die Sonne schied und das einzige Glöckchen der kleinen Dorfkirche seinen Ave-Maria-Ruf durch die Lüfte sandte, da entfiel mitten im Spiel seinen kleinen Händen das Spielzeug; eifrig falteten sie sich und das Gebet auf seinen kindlichen Lippen floß. Und wenn er Sonntags und an Festtagen der Eltern Kirchgang begleitete, der Gesang aus dem Kirchlein ihnen entgegentönte und an dem in Weihrauchwolken gehüllten Altar der Priester im geblümten Meßgewand stand, das Hochamt celebrirend und die heiligen Ceremonien leitend, überliefen seine jugendliche Seele Schauer des Wunderbaren und Mystischen und die ärmliche Musik machte ihn erbeben.

Nach solchen Eindrücken war er meist still, aber seine Augen glühten wie im Fieber. Kam die Weihnachtszeit, dann war die Frühmette sein Hauptgedanke. Und wenn endlich die heilige Nacht angebrochen war und der Vater, eine Leuchte in der Hand, ihn und die Mutter den Weg zur Kirche durch nächtliches Dunkel geleitete, zogen die Wunder jener Nacht, welche das Heil den Menschen verkündete, in seine Phantasie und sein Auge hing am Himmel, voll Erwartung des Lichtes und der Engel.

In diesen Eindrücken fand der spätere Kirchenkomponist seine erste Nahrung. Sie waren — im Hintergrund der ländliche Frieden, welcher seine Kindheit umgab — die erste Saat zu seinem großen Werk: „Oratorium Christus", welches in den wonnigen Pastoralsätzen und in der Heilsverkündigung des: „Weihnachtsoratorium" überschriebenen Theiles emporblühte. Zu jener Zeit jedoch sprachen die sich in ihm entwickelnden religiösen Stimmungen durch Liebe zum Gebet und Freude an kirchlicher Feier sich aus.

Dem ungarischen Dörfchen gehören jedoch nicht nur die ersten Regungen seiner zur Inbrunst wachsenden Gottesliebe an, auch seine ersten poetisch-phantastischen Stimmungen weltlicher Richtung sind mit ihm verflochten. Und wie die mit der Religion verbundenen sich durch sein ganzes Leben als Mensch und Künstler hindurchzogen und allmählich zu einer Kraft anschwollen, die mit heiligem Feuer sein Schaffen entzündete: ebenso waren diese bleibend und wurden zu einem lebendigen Lebensodem der besonderen Poesie, welche seine Musik mit ihrem Zauber und ihrem Schwung

der Rhythmik durchdrang und das Mutterband blieb zwischen ihm und seinem Vaterlande.

Die Eindrücke, welche nach dieser Richtung so einflußstark werden sollten, kamen ihm — von dem braunen Sohn der Pußta, der flüchtigen Fußes die Tief- und Hochebenen Ungarns bald in Horden, heute seine Zelte hier, morgen dort aufschlagend, bald in kleineren Männerbanden mit der Geige und dem Cimbalo unter dem Arm durchwanderte. Kein Komitat Ungarns blieb unbesucht von den Zigeunern des Landes. Raidings Umgebung hatte oft diese Gäste mit den kupferfarbenen, leidenschaft- und wetterdurchfurchten Gesichtern, aus deren Augen Schwermuth, Trotz und Unstät, nicht heiter-frohe Wanderlust hervorsah.

Ihr Erscheinen in Raiding war dem kleinen Franz Liszt stets ein Ereignis. Wußte er sie in der Nähe, dann hing gegen Abend sein Auge spähend am Horizont, um an den auftauchenden Feuer- und Rauchwolken ihre Lagerstätten zu erforschen, und glücklich, wenn der Tag ihn in ihre Nähe brachte. Ihre Musik, ihre schwermüthig-trotzigen Lassan und ihre tollen Frischkas, ihre Gesänge, ihre Tänze, ihr ganzes Thun und Treiben, ihre äußere phantastische Erscheinung, ihr brennendes Auge, ihr krauses Haar, ihre Frauen und Kinder, ihr Kommen und Verschwinden, ihr Woher und Wohin — alles das umwob ihn wie ein lebendiges Geheimnis, das in sein Wachen und Träumen hineintrat. Seine Kindheitserinnerungen umgaukelte es poetischem Traume gleich. Es begleitete ihn durch seine Jünglingsjahre und trieb endlich den Mann der Lösung nachzugehen.

So verstrich seine erste Lebensepoche in Einfachheit und ungetrübter Poesie.

Meist war er der Mutter zur Seite, die er mit großer Zärtlichkeit liebte. Auch am Vater hing er, aber mehr mit scheuem Respekt.

Sein Vater hatte inzwischen die Pflege der Musik stark betrieben. Er musicirte noch mit gleicher Liebe. Die Musik war die Wärme spendende Sonne an seinem häuslichen Herd. Frau und Kind hatten den Mißmuth nicht verscheuchen können, welchen der seinem Gefühl und seiner Auffassung nach zu prosaische und geschäftsmäßige Beruf in ihm erzeugt hatte, aber das Musiciren half ihm über denselben hinweg. Seine Verwaltungsgeschäfte ließen ihm viele freie Zeit übrig, welche er meist am Klavier verbrachte.

Der kleine Franz war so gleichsam mit der Musik aufgewachsen, allein ohne daß seine Theilnahme während seiner ersten vier bis fünf Lebensjahre sich in besonderer Weise geäußert hätte. Es war wohl schon öfter vorgekommen, daß er sein Spielzeug hatte liegen lassen und still und sinnend bei seines Vaters Klavierspiel war. Aber jetzt geschah es, daß er von Tag zu Tag mehr an das Klavier sich drängte und namentlich, wenn sein Vater Beethoven spielte, mit einem Zug um Auge und Mund lauschte, als hinge seine ganze Seele an diesen Harmonien.

Diese Zeichen einer mehr und mehr aufkeimenden Liebe zur Musik entgingen Adam Liszt nicht. Mit Interesse beobachtete er sie und der Gedanke, Franz habe vielleicht Talent, gab ihm eine freudige Hoffnung. Als dieser anfing immer lauter zu wünschen „das Klavierspiel auch zu lernen", meinte der kluge Vater, er solle nur warten, bis er größer und stärker geworden; dann sei es zum Lernen noch immer Zeit — eine Zurückhaltung, die sich jedoch nur kurze Zeit durchführen ließ.

Das Drängen des Knaben nahm zu, und als dieser eines Abends zum Erstaunen seines Vaters das Thema des Cismoll-Koncertes von Ferdinand Ries, das er an diesem Tag zum erstenmal gehört, ganz rein nach dem Gehör sang, da versprach der Vater ihn im Klavierspiel unterrichten zu wollen. Die Mutter machte wohl Einwendungen: er sei viel zu klein und das baldige Lernen könne ihn krank machen, meinte sie besorgt. Der Jubel ihres Lieblings jedoch über das Versprechen des Vaters brachte ihre Einwendungen zum Schweigen.

Wenn Franz in jener Zeit gefragt wurde, was er werden wolle, dann deutete er stets auf das Bild eines Tonmeisters, das unter andern Musikerbildern an einer Wand des Wohnzimmers hing, und „Ein Solcher!" rief er leuchtenden Auges aus. Es war das Bild Beethoven's, auf welches er hinwies.

III.

Am Klavier.

Rapide Fortschritte. Leidenschaftliche Liebe zur Musik. Äußerungen seines Genies. Wird krank — man sagt ihn todt. Genesung. Erneutes Musiciren. Improvisiren. Grundlage seines Charakters und Wesens. Soll er Künstler werden?

Franz war sechs Jahre alt, als sein Vater anfing ihn im Klavierspiel zu unterrichten. Trotz des gewiß wenig methodisch und mehr dilettantisch betriebenen Unterrichts, den dieser ihm geben konnte, überwand er die ersten Elemente mit der größten Leichtigkeit und machte Fortschritte, die seinen Vater in das größte Erstaunen versetzten. Alles ging wie im Fluge.

Es war als wüßte und könnte er schon alles und brauche nur eine Anregung, um es nach Außen zu tragen. Das Auge las die Noten wie spielend und die kleinen Finger fanden und hielten die Tasten mit einer Geschwindigkeit, Sicherheit und Festigkeit, als wären sie bereits Jahre lang geübt. Ebenso machte sich eine außerordentliche Feinheit und Schärfe des Gehörs bemerkbar. Er wußte nicht nur jeden Ton zu nennen: jeden Accord konnte er sogar, ohne die Noten gesehen zu haben, wiedergeben. Sein Gedächtnis war ebenfalls auffallend. Er vergaß nicht nach Kinderart; was er einmal gespielt hatte, hielt er fest, und sogar einzelne einem Stück entnommene Takte, die man, um ihn auf die Probe zu stellen, ihm vorspielte, erkannte er sogleich und nannte das Stück, dem sie angehörten.

Auffallend war ferner die Ausdauer, welche der Kleine am Klavier zeigte. Er war kaum vom Instrument hinweg zu bringen. Der Mutter wurde es oft zu viel. Sein anhaltendes Sitzen beängstigte sie auch, aber hatte sie ihn fortgeschmeichelt vom Klavier,

so wußte er ihr bald wieder zu entschlüpfen und den Platz vor demselben zurückzuerobern. Seine Liebe zur Musik trat so leidenschaftlich auf, daß er, ein munterer Knabe, sogar seine kleinen Spielkameraden, die er in den Bauernkindern der Nachbarschaft gefunden und sonst eifrig gesucht hatte, mied, nur um mehr am Klavier sein zu können.

Alles, was sich auf Musik bezog, fesselte ihn. Spielte er nicht Klavier, so kritzelte er Noten, die zu schreiben er ohne jede Anleitung erlernt hatte. Er schrieb überhaupt viel früher Noten als Buchstaben, er schrieb sie auch lieber und leichter. Den Buchstaben gegenüber ist er über eine Art sie rasch auf das Papier zu werfen nie hinausgekommen. »Des grandes et impétueuses pattes de mouche« nannte sie George Sand, und Berlioz bezeichnete sie als: »les foudres de son écriture«. Die Noten hingegen flogen ihm nur so von der Hand. Dabei war hier seine Schreiberei nicht ohne Sinn oder ohne Zweck. Er schrieb auf, was er sich am Klavier ersonnen, und meistens war es verständlich!

Großen Kummer bereiteten ihm jedoch beim Klavierspielen seine kleinen Hände. Er mochte seine Finger strecken und bearbeiten, wie er wollte — sie konnten keine Oktave spannen! Als nun gar in einem Hummel'schen Musikstück eine Decime für die linke Hand vorkam, während die rechte in den höheren Lagen beschäftigt war, da schien er rathlos. Er probirte und probirte, ohne sie erfassen zu können. Endlich war er so glücklich ein Aushilfsmittel entdeckt zu haben. Während nämlich die rechte Hand ihren Accord spielte und die linke den Baßton angab, drückte er die Taste der Decime mit der Nase hinunter. Solche komische Einfälle hatte er oft zu seiner Eltern und zu seinem eigenen Ergötzen. Klavier zu spielen und Erfindungen zu machen war er unermüdlich.

Adam Liszt bemerkte mit innerster Genugthuung das geflügelte Wesen seines Franz am Klavier, aber auch mit Besorgnis sah er die Leidenschaftlichkeit, mit der er die Musik betrieb. Hatte er anfänglich in der Freude über das Talent seines Knaben der Äußerung desselben volle Freiheit gelassen, so glaubte er sie jetzt beschränken zu müssen. Besonnen hielt er mit dem Unterricht zurück. Aber was konnte das nützen? Die Schwingen des Gotteskindes „Genius" schaffen sich, selbst wenn gebunden, Bahn. Souverän geboren kennt letzteres weder ein Zügeln noch ein Halten. Rastlos

strebt sein Flug vorwärts, aufwärts, und selbst wenn es erbeben sollte unter des eigenen Flügelschlages Macht, es kennt kein Halten, es muß zur Höhe, seinem Lebenselement!

So nützte auch des Vaters Zügeln wenig. Des Knaben Denken, Fühlen und Wollen koncentrirte sich immer mehr im Spiel der Töne. Seine Liebe zur Musik wuchs täglich. Allmählich schien sein ganzes Wesen nur Musik zu sein und nur Musik zu athmen. Fieberhaft erglühte sein Gesicht, wenn er musicirte, insbesondere aber, wenn er seinen eigenen Empfindungen in selbstgefundenen Harmonien Ausdruck gab. Und gerade das war seine Lieblingsbeschäftigung. Ein energischer Zug legte sich dann um den Kindermund und die Augen leuchteten aus ihren Höhlen wie kleine Sterne. Dabei war ihm anzusehen, wie er, obwohl im vollsten Unbewußtsein seiner selbst, nach einer Sprache suchte, um das ausdrücken zu können, was in ihm vorging.

Diese leidenschaftliche Erregung für Musik fiel gerade in die Zeit, wo er von der Kindheitsperiode in die des Knaben überging. War er bis jetzt immer gesund und wenn auch leicht erregbar und von empfänglicher Gemüthsart, doch bezüglich seiner körperlichen Entwickelung normal geblieben, so ist es um so überraschender, wie nun auf einmal sein inneres Leben eine solche über alle Grenzen hinausgehende Steigerung seiner selbst erfuhr, daß sein körperliches Leben darunter zu leiden anfing. Ein Umschwung machte sich hier bemerkbar. Sein ganzes Nervensystem schien erschüttert und nur unter dem Einfluß der Klänge zu stehen, die er so leidenschaftlich liebte und suchte.

Sein Körper schien siechen zu wollen und seine Kräfte nahmen ab. Fieber trat ein, ohne daß eine Krankheit mit Bestimmtheit sich aussprach. Die seinige hatte keine bestimmte Form. Er schleppte sich einige Zeit herum, doch bald wollten seine Füße ihn nicht mehr tragen: er mußte liegen. Da hörten seine bekümmerten Eltern ihn öfters beten und in rührender Inbrunst Gott anflehen, ihn doch „bald, recht bald gesund werden zu lassen, damit er wieder mit seinen lieben Tönen spielen könne; fromme Lieder wolle er dann machen und immer nur eine Musik spielen, die Gott und seinen Eltern wohlgefalle".

Allein die Genesung kam noch nicht. Das Fieber nahm zu und wirklich schien es, daß weder ärztliche Hilfe noch die sorgsamste Pflege ihn am Leben erhalten sollten. Sichtlich schwand

sein zarter Körper und die Hoffnung der Eltern auf das Leben ihres einzigen Kindes ward von Stunde zu Stunde geringer. Die Leute der Umgegend sagten ihn sogar todt, und thatsächlich ist es, daß der Tischler des Dorfes bereits — an seinem Sarge zimmerte. Aber noch in der letzten Stunde trat zum unaussprechlichen Glück seiner Eltern unerwartet eine Krise zum Besseren ein und der Knabe erholte sich.

Physiologisch und psychologisch merkwürdig ist jedoch die Erscheinung, daß während Liszt sonst nie von schweren Krankheiten heimgesucht wurde, sich diese in ähnlicher Weise in der Übergangsperiode vom Knaben zum Jüngling — in Paris — wiederholte. Interessant auch, daß bei dieser Wiederholung nicht nur der fieberhafte Zustand und die gänzliche Erschöpfung wieder eintraten wie damals in seiner Kindheit, sondern auch, daß die äußeren Umstände eine gewisse Ähnlichkeit miteinander hatten. Das Gerücht seines Todes war auch mit seiner zweiten Erkrankung verbunden; und war auch hier kein Dorftischler, der in vorsorglicher Weise die Sargesbretter schnitt, so ereignete es sich doch, daß eines der gelesensten und vornehmsten Organe der französischen Presse ihm einen „Nachruf" widmete.

Nachdem einmal die Krise zum Besseren eingetreten war, erholte sich Franz zusehends und vollständig. Er wurde wieder heiter und lustig, machte wieder seine „Erfindungen" am Klavier, spielte wieder à quatre mains mit seinem Vater und probirte alle Noten, deren er habhaft werden konnte. Und merkwürdig! trotz der langen, Monate andauernden Unterbrechung, die sein Musiciren erlitten, hatte er nichts verlernt. Er spielte, als wäre nie eine solche gewesen. Keine Unsicherheit der Finger, keine des Auges zeigte sich, kein Schwanken im Takt, — den Mund geschlossen, bohrten seine Augen sich in die Noten und die Finger gehorchten.

Überhaupt traten nach seiner Erkrankung seine musikalischen und allgemeinen Eigenschaften immer entschiedener und fester hervor. Er spielte nach dem Gehör, er transponirte in andere Tonarten, er suchte nach wie vor nach seinen „Klängen", wie er die selbsterfundenen Harmonien und Modulationen nannte, auch fing er an über Melodien in freien Phantasien sich zu ergehen. Er variirte sie und trieb ein wunderliches Spiel mit ihnen, bald wie ein Kind, das Kunststücke mit seinem Fangball übt, bald wie ein erwachsener Mensch, der sein übervolles Herz ausschüttet.

Seine allgemeinen Charaktereigenschaften traten ebenfalls immer mehr mit größerer Entschiedenheit auf. Eine stark ausgesprochene Wahrheitsliebe stand in erster Linie. Seine kindlichen Thorheiten entschuldigte und versteckte er nicht. Er war muthig im Bekennen. Was er liebte und ergriff, geschah mit Leidenschaft, Kraft und Ausdauer; anderes ließ ihn gleichgültig. Auch wechselte er nicht mit seinem Lieben. Religion und Musik standen immer oben an. Eigenthümlich war, daß der Gegensatz der leidenschaftlichen Neigung, die leidenschaftliche Abneigung, nicht als allgemeiner Charakterzug bei ihm auftrat. Er zeigte sich im allgemeinen entschieden in seiner Sympathie oder blieb unberührt von Antipathien.

Nur der Musik gegenüber machte sich hievon eine Ausnahme geltend. Hier zeigte er entschiedene Abneigung. Während er die Beethoven's und die der Zigeuner mit einer bei seinem jugendlichen Alter merkwürdig ausgeprägten Leidenschaftlichkeit liebte, zeigte er zugleich einen ausgesprochenen Widerwillen für solche, die inhaltlich leer und nur gemacht war. Gefühlsgesättigte oder auch rhythmisch kräftige Musik dagegen zog ihn an, und nur diese mochte er spielen. Seine Liebe für Beethoven und die Zigeunermusik bleibt beachtenswerth gegenüber seiner späteren Entwickelung und historischen Stellung zur Kunst. Zunächst, daß bei derselben hier wie dort die Macht und Entschiedenheit des Gefühls in erster Linie standen, trotz des himmelweiten Auseinandergehens beider Musikarten, die auf der einen Seite künstlerische Disciplin und höchste Künstlerschaft des Genies aussprach, während auf der andern, bei den Zigeunern, in naturalistischer Weise die Macht eines unmittelbar waltenden Naturinstinkts gepaart mit dämonischer Gewalt des Gefühls sich äußerte.

So waren seit seinem ersten Unterricht im Klavierspiel drei Jahre vergangen, während welcher außer seiner Erkrankung und seinen phänomenalen Fortschritten in der Musik sich nichts besonderes ereignete. Franz war gesund und nichts war von jener beängstigenden Periode übrig geblieben als eine überaus große Reizbarkeit der Nerven, die ihn auch während seines ganzen Lebens begleitet hat, jedenfalls aber mit seinen musikalischen Anlagen selbst im engsten Zusammenhang stand.

Franz hatte während dieser Zeit auch die Rudimente allgemeiner Bildung — Lesen, Schreiben, Rechnen — mit Hilfe des Dorfkaplans sich angeeignet. Einen regelmäßigen Unterricht jedoch

hatte er in keinem Zweig des Wissens und Könnens genossen. Ein solcher ließ sich auf dem Lande, wo es noch keineswegs Schulen für die meist aus Hörigen bestehende Dorfjugend gab, nicht ermöglichen, und um Franz schon jetzt einer städtischen Erziehungsanstalt zu übergeben, dazu war er seinen Eltern noch zu jung. Nicht einmal ungarisch lernte er sprechen. Seine Eltern sprachen nur deutsch mit ihm. Seine Mutter konnte die ungarische Sprache nicht, und sein Vater, gewohnt sich der deutschen zu bedienen — denn sie war damals in Ungarn die staatsgeschäftliche sowie die bessere Umgangssprache — pflegte nur im Verkehr mit den Landleuten und Untergebenen ungarisch zu sprechen. So kam es, daß Franz Liszt, obwohl geborener Ungar, die Sprache seines Vaterlandes nicht erlernte.

Über das Weichbild des Dörfchens war er selten hinausgekommen. Nur einigemal hatte ihn sein Vater mit nach Eisenstadt und Ödenburg genommen, wohin er öfter in Verwaltungsgeschäften zu fahren pflegte.

Diese Ausflüge waren nicht ohne Folgen. Adam Liszt, freudigen Stolzes über das Talent seines Franz, führte ihn zu musikalischen Freunden und Bekannten, denen er dann vorspielte. Sein Prima-vista-Spiel, seine Fingerfertigkeit, vor allem seine Improvisationen erregten stets das größte Erstaunen. Wenn er so den fremdesten Menschen gegenüber ohne alle Scheu am Klavier saß, als müßte das so sein, und er dann, alles um sich vergessend, an die Musik sich hingab, als wolle Körper und Seele sich auflösen unter dem Zauber der Töne, da meinten sie kopfschüttelnd, das sei kein Spiel, wie es sich erlernen lasse und wie man es bei frühreifen Kindern oft höre. Letztere seien schnell im Erblühen und schnell im Verwelken, ohne Frucht und ohne Nachwirkung. Hier aber sei mehr zu erwarten: Fränz sei ein geborner Künstler, die Künstlerlaufbahn sei sein Beruf.

Das waren Worte, die mit Adam Liszt's eigenen Gedanken übereinstimmten. Er hatte längst dasselbe gefühlt. Mit größter Spannung hatte er alle Äußerungen des Talentes bei Franz verfolgt, und konnte er sie auch nicht in ihrer ganzen Vorbedeutung begreifen, so fühlte er doch mit Bestimmtheit und mit dem sicheren Instinkt des eigenen Talentes, daß Franz ein außergewöhnlicher Knabe sei und Außergewöhnliches in sich trage. Die eigenen Ideale, die zu erreichen gegen des Schicksals Willen gewesen, erstanden

in ihm von neuem. Eisenstadt mit seiner Musik, der Komponist Vater Haydn, der Klavierspieler Nepomuk Hummel wurden lebendig in seiner Erinnerung, — sollten die unterdrückten Bedürfnisse des eigenen Herzens im Sohn sich verwirklichen? Das war eine Hoffnung, unter welcher die innere Klage über seinen verfehlten Beruf schon seit geraumer Zeit sich aufzulösen begonnen hatte, und doch eine Hoffnung, der sich hinzugeben sein vernünftiger Sinn, seine hohe Meinung von der Kunst und seine Gewissenhaftigkeit bis jetzt immer entgegen gewesen war. War das Talent seines Franz für die Künstlerlaufbahn ausreichend? für eine Künstlerlaufbahn, wie sie in seinen Gedanken lebte?

Adam Liszt hatte zu ernst und tief das Edle und Bedeutende in der Tonkunst empfunden und zu hoch stehende Künstler kennen gelernt, um an eine kleine Künstlerexistenz hiebei denken zu können. Vor seiner Seele standen die Meister, welche bleiben und nicht dem Tag verfallen. Und wenn ein solches Ziel für Franz erreichbar, war seine äußere Existenz dabei gesichert?

Zu diesen Bedenken Adam Liszt's trat noch der Umstand, daß, wenn auch sein Einkommen derartig war, um Frau und Kind ein sorgloses Leben auf dem Lande und in den Grenzen des Hauses zu sichern, er sich doch nicht in der Lage befand seinem Knaben eine kostspielige künstlerische Ausbildung geben zu können. Adam Liszt's Gehalt bestand aus freier Wohnung, Holz, Naturalien, „so viel", wie Franz Liszt mir einmal erzählte, „um ein Dutzend Kinder damit füttern zu können", aber wie es zu jener Zeit bei allen Beamtenstellen auf großen herrschaftlichen Gütern der Brauch war, aus wenig baarem Geld. Sagte man auch Adam Liszt: dessen bedürfe er nicht; er könne schon jetzt mit seinem Knaben reisen und Reichthümer durch sein Talent erwerben, so wies er solche Zumuthungen unwillig zurück. Denn äußerer Besitz war nie das Ziel seiner Gedanken, nur die Kunst. Er dachte wohl auch daran, für Franz einen andern als den Künstlerberuf zu wählen, konnte jedoch hier noch weniger zu einem Entschluß kommen. Hatte er es doch selbst zu bitter empfunden, was es sagen will, einer Thätigkeit leben zu müssen, die mit den Anlagen und Wünschen des innersten Lebens kontrastirt. Und vor einem solchen inneren Unglück sollte sein Sohn bewahrt bleiben.

Da trat ein Umstand ein, welcher eine Entscheidung herbeiführte und damit alle Fragen löste.

IV.

Die Entscheidung.

Franz koncertirt in Ödenburg. Spielt dem Fürsten Esterhazy in Eisenstadt vor. Koncert in Preßburg. Das Stipendium ungarischer Edelleute. Er soll Musik studiren. Adam Liszt legt seine Beamtenstelle nieder. Hummel's Generosität. Abschied von der Heimat.

Die Ausflüge in die Nachbarstädte in Verbindung mit den musikalischen Produktionen bei den Freunden seines Vaters hatten dem kleinen Franz Liszt schon Ruf verschafft. Man sprach von ihm, bewunderte ihn und nannte ihn bereits „Künstler".

Dieses Renommée veranlaßte einen jungen blinden Musiker, welcher in Ödenburg ein Koncert zu geben beabsichtigte, Adam Liszt um Franz's Mitwirkung zu bitten. Dieser Musiker, ein Baron von Braun, welcher einige Jahre vorher noch als blindes Wunderkind in den Provinzstädten Ungarns und Österreichs sich hatte hören lassen und aus seinen Koncerten seine Subsidien gewann, hatte, nun erwachsen[1]), sehr an Anziehungskraft bei dem Publikum verloren und brauchte anderer attraktiver Hilfe. Er glaubte sie in dem kleinen Franz Liszt, von dem man gerade viel in Ödenburg sprach, gefunden zu haben und wandte sich in Folge dessen mit seinem Anliegen an Franz's Vater. Dieser war keineswegs dagegen, Franz in dem Koncert des Blinden mitwirken zu lassen. Er war sogar der Gelegenheit innerlich froh, ihn einer derartigen Probe unterziehen zu können. Und so ging es denn zum großen Jubel des neunjährigen Knaben, in welchem der Drang zur Öffent-

1) von Braun starb noch nicht zwanzig Jahre alt.

lichkeit sich schon zu rühren begann, nach Ödenburg, wo dieser zum erstenmal öffentlich in einem Koncert spielen sollte.

Das war ein Ereignis! Franz konnte die Stunde kaum erwarten, wo er spielen sollte. Endlich war sie da — allein mit ihr für seinen Vater eine große Besorgnis. Denn Franz litt in letzter Zeit am Klimafieber (Wechselfieber), welches in den an Teichen und Seen reichen Ebenen dortiger Gegend ziemlich eingebürgert war. In der Aufregung über sein Auftreten hatte man dessen nicht mehr gedacht, und nun war es im Anzug, gerade vor dem Koncert. Er aber ließ sich nicht zurückhalten: er spielte, spielte unter Zähneklappern mit einer für sein Alter merkwürdigen Kraft, Ausdauer, Besonnenheit und Fingerfertigkeit — das Esdur-Koncert von Ferdinand Ries mit Orchesterbegleitung und dann noch eine Improvisation über bekannte Melodien, eine sogenannte „freie Phantasie". Sein Spiel war musikalischen Feuers voll, von dem Fieber merkte niemand etwas.

Mit diesem Koncert hatte Franz eine doppelte Probe seltenster Kraft abgelegt: die des Talentes und die des Willens — nach beiden Seiten der Anfang dessen, was sich während seines Lebens unzähligemal in phänomenalster Weise wiederholen sollte. Sein Spiel selbst aber hatte, obwohl es naturalistisch genug war, für die Hörer ein fesselndes, zündendes und packendes Etwas zugleich. Dieses bestand nicht nur in der Merkwürdigkeit, einen neunjährigen, zart aussehenden Knaben mit einem wenn auch kleinen Orchester gleichsam Sturm laufen zu sehen, nicht in dem Wunder, wie dieser Knabe seine Zuhörer vergessend in einer „freien Phantasie" mit Melodien geradezu spielte, es bestand auch nicht nur in Äußerlichkeiten: es war nicht die Geschwindigkeit, mit der er, um den noch zu kurzen Armen, welche das Oben und Unten der Tastatur nicht erreichen konnten, nachzuhelfen, seinen Platz bald da bald dort vor ihr einnahm und bald sitzend, bald stehend spielte, nicht sein überaus anziehendes Gesicht, das in Energie und Lieblichkeit erglühte — es war noch ein anderes unerklärliches Etwas, das auf seine Hörer so unwiderstehlich wirkte. Wer konnte es erklären? Man lobte seinen Muth, seine Kraft, seinen Takt — das Etwas aber, den Flügelschlag der noch von den Banden der Kinderseele umschlungenen Phantasie des Genies, konnte erst eine spätere Zeit enträthseln.

Franz hatte sich tapfer gehalten und hatte Glück gemacht —

sein Vater war sehr erfreut. Letzterer arrangirte nun in Ödenburg ein eigenes Koncert für Franz, welches nicht minder günstig ablief wie das Braun's.

Befriedigt kehrte er hierauf mit ihm nach Raiding zurück. Doch knüpfte sich noch kein Entschluß über Franz's zukünftigen Beruf[1]) an diese Koncerte in Ödenburg, aber es stand in Adam Liszt's Seele fest, daß aus ihm „etwas werden müsse". Die Entscheidung jedoch kam bald nach diesen Koncerten.

War es aus eigener Bestimmung oder war es in Folge einer an ihn ergangenen Einladung, Adam Liszt reiste kurze Zeit nach diesen Ereignissen mit Franz nach Preßburg, ebenfalls um ihn hier öffentlich spielen zu lassen.

Doch vorher fuhr er noch nach Eisenstadt, um seinen Knaben

---

1) Hier sei bezüglich der Wahl seines Berufes einer allgemeinen Annahme gedacht, welche speciell durch G. Schilling's Biographie (Stuttgart, Toppani 1844) und Elise Polko (Gartenlaube) allgemeine Verbreitung gefunden, welche mir aber von Liszt selbst, sowie von einer hohen Persönlichkeit, die insbesondere durch Liszt's Mutter auf das genaueste mit den Einzelheiten seines Jugendlebens vertraut ist, auf das Entschiedenste dementirt wurde. Diese Annahme ist, daß er nach dem Wunsch seiner Mutter habe „Pfarrer" werden sollen. Schilling beruft sich auf ein Tagebuch, welches Adam Liszt hinterlassen, doch sind bekanntlich Schilling's Angaben nicht immer korrekt und Elise Polko's Feder mehr dem Märchen als Fakten gewidmet. Wohl existirte oder existirt noch eine Art Tagebuch Adam Liszt's — auch der in jeder Beziehung glaubwürdige d'Ortigue erwähnt desselben (Gazette musicale de Paris, 1834), ohne aber dabei wie Schilling die Bestimmung für den „Pfarrerberuf" zu accentuiren —, doch ist dieses Tagebuch zur Zeit nicht zugänglich. Gestützt auf meine maßgebenden Quellen habe ich darum im Widerspruch mit allen andern Franz Liszt betreffenden biographischen Arbeiten jenen Punkt ganz unberührt gelassen. — Liszt hat sich mir über die Pfarrergeschichte, welche ich bei dem ersten Entwurf dieser Biographie Schilling nacherzählte, mehrfach unwillig geäußert. Als ich ihm aus jenem Entwurf vorlas (Weimar, 1874), rief er bei dieser Stelle ärgerlich aus: „Streichen Sie den Pfarrer! das ist inkorrekt", doch setzte er plötzlich mit hofmännischer Ironie hinzu: „Wenn Sie es stehen lassen wollen — es ist eine hübsche Geschichte, — ich werde es nicht dementiren". — „„Aber mein biographisches Gewissen wird es"", entgegnete ich ihm. „Gut", sagte er hierauf ernst und erfreut mit gänzlich verändertem Ton, „Sie wollen Wahrheit: streichen Sie den Pfarrer". — Ärgerlich war er auch darüber, daß man seine Mutter dem Publikum als höchst bigotte Frau geschildert. Er kannte die Quellen und als ihm um dieselbe Zeit Frau Elise Polko, welche am Hof zu Weimar vorzulesen gedachte, vorgestellt wurde, sagte er stutzend bei ihrem Namen: „Ah, Sie haben aus meiner Mutter eine sehr fromme Frau gemacht".

ins Schloß zu führen und dem Fürsten Esterhazy vorzustellen. Auch hier feierte der glückliche Vater den Triumph, das Talent desselben anerkannt zu sehen. Der Kleine producirte sich zum erstenmal vor einem fürstlichen Auditorium, doch ohne Furcht, ohne Schüchternheit, wohl aber mit ersichtlichem Vergnügen. Die Pracht der Umgebung, das Großartige und Vornehme, die hohen Personen, die ihm zuhören sollten, das alles verwirrte ihn nicht. Es machte wohl einen tiefen Eindruck auf seine Kinderphantasie, doch nicht wie es bei Kindern, die an kleine Verhältnisse gewöhnt sind, so natürlich erscheint, bedrückend, sondern mehr schlummernde Geister erregend und herausfordernd. Er spielte mit nicht zu verkennender Aufregung, aber es war die Aufregung der Phantasie, nicht die der Schüchternheit.

Die Lippen der Anwesenden strömten über in Lob und Staunen und der Fürst ermunterte ihn in väterlichen Worten so fortzufahren auf dem betretenen Weg. Gunstbezeugung über Gunstbezeugung folgte, und der kleine Franz sah sich sogar mit einem reich gearbeiteten ungarischen Nationalkostüme beschenkt, in dem er aussah wie ein vornehmer Magnat en miniature. Dem Vater aber bedeutete der Fürst gnädig und fürsorglich, daß er das projektirte Koncert in Preßburg im fürstlich Esterhazy'schen Palais abhalten solle.

Mit diesen Eindrücken reiste Adam Liszt mit Franz nach Preßburg. Hier trat die große Entscheidung für des letzteren Berufswahl ein.

Die Preßburger waren von seinem Talent entzückt wie die Ödenburger, doch bestand sein Auditorium hier aus Personen höheren Rangs und höherer Bildung als dort. Hier in der alten königlichen Freistadt lebten viele der vornehmsten Magnaten Ungarns mit ihren Familien. Unter ihnen die Grafen Erdödy, Szápary, Amadée, Apponyi und andere, Namen, die als Mäcene und Kenner der Musik Generationen hindurch von Komponisten, Virtuosen und Musikfreunden besonders geschätzt waren. Aus diesen Kreisen bildete sich eine außergewöhnlich zahlreiche Zuhörerschaft bei dem Koncert des kleinen Franz. Schon der Umstand, daß der Vater des genialen Knaben ein Beamter des Fürsten Esterhazy war, zu dem die Landesaristokraten alle mehr oder weniger in persönlicher Beziehung standen, lenkte die besondere Aufmerksamkeit auf ihn.

Die Ermunterung, die ihm der Fürst hatte zu theil werden lassen, mochte nicht minder in die Wagschale fallen, und so fand sich der vornehmste Adel Preßburgs zu dem Koncert des jugendlichen Virtuosen ein, welches in dem in der „Vorstadt Blumenthal" gelegenen Palais des Fürsten stattfand und so gleichsam unter dessen Ägide gestellt war.

Die Musikkenner waren überrascht und enthusiasmirt von der Originalität und dem musikalischen Fluß und Feuer der Vorträge des Knaben und im Moment fielen ihm alle Herzen zu. Wie die Ödenburger, sparte jetzt sein glänzendes Auditorium nicht mit seinen Beifallsspenden, aber von persönlicher Theilnahme ergriffen zeigten sie ihm diese auch in persönlicher Form. Die Magnaten lobten ihn und sprachen lebhaft mit seinem Vater über sein Talent, und die schönen stolzen Frauen, entzückt von dem Liebreiz des in sein prunkendes Nationalkostüm gekleideten Knaben, zogen ihn zu sich und liebkosten ihn stürmisch nach ungarischer Art. Jene aber äußerten einstimmig gegen Adam Liszt, ein solches Talent müsse ausgebildet werden, eine Unterlassung wäre Sünde — eine Ansicht, welche dieser als eine Überzeugung und Nothwendigkeit länger schon mit sich trug — aber seine Verhältnisse? Da faßte er Muth. Auf die große Theilnahme und Wärme sich stützend, welche Franz gezeigt worden, aber auch der enthusiastischen Äußerungen gedenkend, welche die reichen und einflußreichen Magnaten gegen ihn gethan, wagte er es andern Tages einem derselben die Sachlage darzustellen. Das brachte die Hilfe. Eine Subskriptionsliste cirkulirte unter den Herren und in der kürzesten Zeit hatten sich sechs derselben, unter ihnen die Grafen Amadée, Apponyi, Száparry, vereint, ihm auf die Dauer von sechs Jahren jährlich die Summe von sechshundert Gulden österreichisch zur künstlerischen Ausbildung seines Sohnes anzuweisen. Mochte auch bei dem einen oder dem andern der Magnaten der Umstand mitwiegen, daß der Vater des jungen Talentes ein Beamter des hochstehenden Fürsten war, so war ihr Interesse für den Knaben doch warm genug geworden ihm die Mittel zu seiner Ausbildung zu sichern.

Hiemit war sein künftiges Geschick entschieden. Ein Stein war von des Vaters Herzen genommen: Franz aber war übermäßigen Glückes voll. Stolze und kühne Wünsche bauten sich in seinem jungen Herzen auf, alle in den einen Gedanken mündend: ein tüchtiger Künstler werden zu wollen.

Dankbaren und gehobenen Gemüthes schied Adam Liszt von den Gönnern seines Sohnes und eilte, den Kopf voll Pläne, nach Raiding zurück.

Je mehr er jedoch über die Wege nachdachte, welche Franz zu den ihm vorschwebenden Zielen führen sollten, um so mehr gewann er die Überzeugung, daß die Großmuth der Magnaten nur einen Theil derselben geebnet habe und der andere sich nur ebnen lassen würde, wenn er selbst mit seiner Frau die größten Opfer bringe — das Opfer ihrer sicheren Existenz. Es schien ihm nicht allein damit gethan, daß Franz in eine Stadt gebracht und unter die Leitung tüchtiger Lehrer gestellt würde; nein, er bedurfte, wenn die Zucht jener segenbringend und gedeihend werden sollte, ebenso sehr der ihn umgebenden Liebe der Mutter, wie der festen Hand und des wachenden Auges des Vaters. Es schien ihm eine harte und doch unabweisbare Konsequenz der Ausbildung Franz's, daß er beim Fürsten um seine eigene Entlassung zu bitten habe, um seinem Sohn außerhalb der Heimat den väterlichen Schutz geben und dessen Genie den Weg zur künstlerischen Reife ebnen zu können. Er dachte hiebei nicht an sich, nicht an das vielleicht schwere Los, welches durch die Ausführung dieser Pläne seiner Gattin für die nächste Zeit werden könnte — unter dem Einfluß seiner Kunstliebe und seiner Vaterpflicht fühlte er nur, daß er das Genie seines Sohnes zu beschützen und ihn auf die Kunsthöhe zu führen habe, wohin jenes ihn zu stellen versprach. Aus so einfachen Verhältnissen auch Adam Liszt hervorgegangen, er war sich der Verantwortung bewußt, der Vater eines mit außergewöhnlichem Talent begabten Sohnes zu sein.

Kein Mann von langem Erwägen, waren Gedanke und Entschluß bei ihm so ziemlich Eins. Als er von Preßburg nach Hause kam, war sein Plan bereits zur That gereift; aber noch hatte er eine schwere Stunde zu bestehen: die Besprechung mit seiner Frau. Diese nahm das große Ereignis in Preßburg und die Folgen, die sich an dasselbe knüpfen sollten, keineswegs so freudig und so zuversichtlichen Herzens auf, wie Gatte und Sohn. Und sie, die sonst mehr ruhig gewähren ließ als daß sie eingriff in die leitenden Zügel, machte Adam Liszt so beredte Gegenvorstellungen, daß er in der That über seine gefaßten Entschlüsse stutzig wurde. Sie wies ihn darauf hin, was es heiße ohne Vermögen zu sein und eine wohl bescheidene, aber sichere Existenz für eine Sache, die nichts

anderes noch sei als eine Hoffnung, aufzugeben. Wie sollten sie leben können, drei Personen von sechshundert Gulden jährlich? Was sollte aus dem Kind, was aus ihr werden, wenn er plötzlich sterben sollte? noch ehe das Ziel erreicht? Und wer verbürge das Ziel?

Diese gerechten Einwürfe machten Adam Liszt verstummen. Franz aber, der bei diesen Erörterungen zugegen war, sah mit wahrer Seelenangst bald auf Vater, bald auf Mutter und als diese fortfuhr zu sprechen und in den Ausruf ausbrach: „Wenn die sechs Jahre um sind und Deine Hoffnungen sind vereitelt, was soll aus uns werden?!" da sprang er vor und rief mit fester und muthiger Stimme:

„Mutter, was Gott will!"

Bittend hing sein Blick bald an ihr, bald an seinem Vater und mit kindlichen Worten schilderte er, wie sehr lieb er die Musik habe und wie er alles thun wolle, um etwas Großes zu werden. „Gott wird mich nicht verlassen", fügte er glühend hinzu; „wenn die sechs Jahre vorüber sind, wird er mir helfen Euch zu vergelten, was für Sorgen ich Euch gemacht und was Ihr für mich gethan habt".

Eine tiefe Rührung hatte seine Eltern erfaßt. Ergriffen reichten sie sich die Hände. „Ja, was Gott will!" sagte eines wie das andere. Es gab keine Einwendungen mehr. Man half zusammen und besonnen that Adam Liszt die Schritte, die ihn frei machen sollten für die neuen Pflichten.

Er kam sogleich um seine Entlassung bei der fürstlich Esterhazy'schen Regierung ein. Dann wandte er sich an den Künstler, von dem er hoffte und wünschte, daß er die Ausbildung von Franz übernehmen werde. Es war Nepomuk Hummel, mit dem er in Eisenstadt befreundet gewesen war, und dessen Spiel ihm den unvergeßlichen Eindruck gegeben hatte. Niemand hielt er so hoch als Klavierspieler wie ihn. Und so war sein erster Gedanke und sein heißer Wunsch, Franz zu ihm bringen zu können.

Hummel war inzwischen Hofkapellmeister in Weimar geworden. Dahin schrieb Adam Liszt. An ihre früheren Beziehungen in Eisenstadt erinnernd machte er ihm die nöthigen Mittheilungen über seinen Knaben und fragte ihn, ob er geneigt sei dessen Ausbildung zu übernehmen.

Während man nun der Antwort des berühmten Künstlers wartete, traf das Antwortschreiben der Regierung ein, welche einen

so tüchtigen Beamten nur mit Widerstreben entließ, aber sein Gesuch hatte bewilligen müssen.

Endlich kam auch Hummel's Antwort an. Er zeigte sich bereitwilligst einem so merkwürdigen Talent seine künstlerische Hilfe angedeihen zu lassen, machte aber auch zugleich Adam Liszt darauf aufmerksam, daß er in seiner gegenwärtigen Stellung — keine Lektion unter einem Louisd'or gebe. Adam Liszt war über diesen Brief außer sich. Er hatte nie daran gedacht die Hilfe Hummel's ohne Entschädigung zu beanspruchen, allein diesen Nachsatz hatte er bei der Bereitwilligkeit, mit welcher er erklärte Franz ausbilden zu wollen, doch nicht erwartet. Zu einem solchen, selbst für damalige Zeit nur von Fürsten gewährten Preis reichte auch Franz's Stipendium nicht aus.

Nun beschloß er nach Wien zu reisen und erst an Ort und Stelle die Lehrerfrage zu erledigen.

Bis alle Vorkehrungen zur Abreise getroffen waren, kamen auch viele von Adam Liszt's Freunden und Bekannten. Sie nannten sein Beginnen thöricht und seine Verwandten riethen ihm von seinem Vorhaben ab. Bei solchen Gesprächen drängte sich Franz meist hinan, und man konnte ihm das innere Bangen vom Gesicht ablesen, daß sie vielleicht doch den Vater noch beeinflussen könnten; auch konnte sein feinfühliges und liebewarmes Herz es nicht ertragen, wenn man mit Befürchtungen seine Mutter ängstete. Bei solchen Momenten suchte er immer an ihre Seite zu kommen und sie zu liebkosen. Fing gar einer der Freunde an Beispiele aus dem Künstlerleben zu bringen, dann nannte er in unbewußter Diplomatie die Namen von Tonkünstlern, die glücklich geworden. „Und — sagte er dann eifrig — wißt Ihr denn, ob die meisten, denen es nicht gut ging, nicht selbst Schuld daran waren? Ich will und will nichts anderes werden wie ein Künstler!"

So war denn endlich der Tag und die Stunde herangekommen, da Adam Liszt mit seinen Rechnungsablagen und dem Ordnen seiner Angelegenheiten zu Ende war. Es war ihm doch beklommen zu Muthe, aber seines Knaben zuversichtliches „Was Gott will!" stieg dabei in seinem Herzen auf. Der Mutter war es nicht anders, und wie die drei Reisenden, ehe sie ihre Heimat verließen, noch einmal die kleine Dorfkirche betraten, wo ihnen zum Abschied noch eine Messe gehalten wurde, weinte sie schwere Thränen. Die Dorfbewohner hatten sich ebenfalls zu dieser Messe

eingefunden und sangen laut mit zu Ehren des Knaben, der dort auf seinen Knien lag und in glühender Andacht zu Gott betete. [1])

Ja, über seinem Haupte schien ein besonderer Stern zu leuchten.

Im Dorfe sprach man noch lange von ihm und die Frauen meinten, er werde noch einmal wiederkommen „im gläsernen Wagen". [2]) — Das war im Jahr 1821, wo dem einfachen Sinn der Dorfleute nach nur sehr Reiche und sehr Vornehme der Glaswagen sich bedienten.

Mit dem Scheiden von der Heimat war Franz Liszt's erste Epoche der Kinderjahre abgeschlossen. Zugleich schied er vom Vaterland, den Bildungselementen anderer Nationen entgegengehend. Aber ein Theil vaterländischer Poesie begleitete ihn, wenn auch verschleiert von dem Bunterlei neuer Eindrücke und zurückgedrängt von dem Rechte der Gegenwart.

Einfach, schön und licht war alles, was seines Lebens Wiege umstanden, dabei war es umwoben von Andeutungen auserlesenen Geschickes. So wenig es auch war, was das ungarische Dörfchen ihm an Grundlagen der Bildung hatte geben können, zwei Dinge nahm er von hier mit hinüber in sein neues Leben: eine heiße Liebe zu Gott und zur Musik.

---

1) »Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie.« Par Franz Liszt.

2) Ebendaselbst.

V.

Der kleine Musikstudent.

(Wien 1821—1823.)

Unterricht bei Ch. Czerny und A. Salieri. Verstimmung gegen Czerny. Verschiedenheit zwischen Lehrer und Schüler. Eigenthümlichkeiten des Schülers. Der positive Nutzen von Czerny's Unterricht. — Unterricht bei Salieri. Phänomenale Fortschritte im Partiturlesen, Komponiren, Primavistaspiel. Franz's Gunst bei der Aristokratie. Erstes Koncert in Wien.

In Wien angekommen ließ sich Adam Liszt wenig Zeit zum Ausruhen. Vor allem forschte er nach den hervorragenden Künstlern und Lehrern der Kaiserstadt. Und als er glaubte sich hinreichend orientirt zu haben, schritt er zur Wahl der Lehrer für Franz. Sie fiel auf Charles Czerny und Antonio Salieri.

Charles Czerny, welcher das Glück genossen eine Zeit lang Beethoven's Schüler gewesen zu sein, zählte damals zu den ersten und gesuchtesten Virtuosen und Lehrern des Klavierspiels in Wien. Er stand in den angehenden Mannesjahren und jene Eigenschaften, die ihn allmählich als Pianisten und musikalischen Pädagogen zu einem Hauptvertreter formeller Kunst und leeren Virtuosenthums stempelten, traten noch keineswegs so scharf accentuirt und so einseitig hervor. Im Gegentheil gehörte er noch zu den Wenigen, welche das Klassische betonten und namentlich auch Beethoven's Klavierkompositionen häufig in Privatkreisen, sowie öffentlich spielten. Gerade dieser letztere Umstand mag bei Adam Liszt den Ausschlag gegeben haben Czerny zum Lehrer seines Knaben zu wählen. Denn das leere Virtuosenthum mit seiner seichten Geschmacksrichtung, das gerade im vollen Zug war und bei dem Publikum eine das Edle und Bedeutende der Kunst in den Schatten drängende Suprematie auszuüben begonnen hatte, entsprach nicht seinem Kunstsinn. Letzterer stand höher. Er wandte sich

darum an einen Künstler, der nicht nur als vorzüglicher Pianist und Lehrer eines großen Rufs genoß, sondern auch in der künstlerischen Geschmacksrichtung seinem Sinn entsprach.

Als Adam Liszt zu Czerny kam, war dieser gerade mit Arbeiten überhäuft und keineswegs geneigt diese durch Annahme eines Schülers zu mehren; er wies darum seine Bitte zurück. Franz aber hatte sich ohne weiteres ans Klavier gesetzt und spielte — nun ward Czerny anderen Sinnes und übernahm seine Ausbildung im Klavierspiel. Bei der Honorarfrage jedoch handelte es sich hier nicht um Louisd'or, nur um Gulden. Czerny war das Gegentheil von Hummel. Als Adam Liszt, nachdem Franz seine ersten zwölf Lektionen bei ihm gehabt, seinen Verbindlichkeiten nachkommen wollte, schlug er die Annahme jeder Vergütung aus. In uneigennützigster Weise empfing Franz Liszt für die Dauer seines Aufenthaltes in Wien — ein und ein halb Jahr — Unterricht von Czerny.

Während dieser ihn im Klavierspiel unterrichtete, übernahm Antonio Salieri seine theoretische Unterweisung. Wohl war dieser bereits ein siebzigjähriger Greis und seine Oper „Axur", welche gegen Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts Mozart's „Don Juan" auf der wiener Bühne verdunkelt hatte, war dem veränderten Geschmack der Zeit zum Opfer gefallen. Nichtsdestoweniger stand er in der musikalischen Welt noch immer in großem Ansehen.[1] Doch alt und ruhebedürftig wollte er keinen Schüler mehr annehmen. Es ging hier jedoch wie bei Czerny. Als der alte lebhafte Italiener den „kleinen Wundermann", wie man Franz schon anfing unter den Musikern Wiens zu nennen, sah, wurde er so von ihm eingenommen, daß er Adam Liszt's Bitte nicht abschlagen konnte.

Gleichzeitig mit Franz unterrichtete er noch den späteren kaiserlich österreichischen Hof-Kapellmeister Randhartinger[2], der damals bereits achtzehn Jahre zählte.

1) † 1835.

2) Dr. Ludwig Nohl erzählt („Beethoven-Liszt-Wagner" Seite 196), daß neben Franz Liszt's Klavierunterricht „kontrapunktische und andere musikalische Studien bei Randhartinger und Salieri stattfanden". Wenn Nohl hiemit sagen wollte, daß Randhartinger dem jungen Liszt Unterricht gegeben habe, so ist das ein Irrthum. — Liszt sagte mir, daß er bei R. gar keinen Unterricht empfangen habe, daß dieser aber sein „Mitschüler bei Salieri" gewesen sei.

Nun ging es an ein feuriges Lernen. Nichts wollte dem kleinen Studenten zu schwer und keine Aufgabe groß genug scheinen. Es ging den Berg hinauf im vollen Galopp. Und doch glaubte der Flug seiner Wünsche sich im Klavierspiel gehemmt durch seinen Unterricht. Die methodische Regelmäßigkeit wollte dem an naturalistische Freiheit Gewöhnten durchaus nicht behagen. Czerny hatte bei seinem Unterricht den ihm gewohnten und seiner Natur entsprechenden Weg eingeschlagen: er schulte die Finger, ohne auch zugleich die geistige Individualität des Schülers als berechtigten Faktor zu beachten. Dieser letztere Punkt sollte ihm den Unterricht bei Franz erschweren. Denn dieser, gewohnt bei der Musik nur seiner Empfindung nachzugehen und nun auf einmal in ein Extrem hineingezogen, dessen mechanisches und formelles Element seiner innersten Natur widerstrebte, wurde widerwillig. Und doch fehlte ihm nach technischer Seite jede künstlerische Grundlage. Sein dilettantischer Unterricht hatte ihm keine Ahnung von der künstlerischen Seite der Technik gegeben. Er wähnte in der Geschwindigkeit der Finger und des Notenlesens, welche allerdings beide in merkwürdigster Weise ihm zu Gebote standen, eine große Kunsthöhe des Spiels erreicht zu haben. Daß die Art und Weise des Anschlags, der Bindung, der Ausführung überhaupt, daß eine korrekte technische Bildung eine wesentliche Bedingung künstlerischen Spieles seien, war ihm noch ganz fremd.

Czerny's geübter Blick hatte ganz richtig neben dem großen Talent seines Schülers auch den vollständigen Mangel aller Schulung erkannt, den er nun in gewohnter Weise systematisch beseitigen wollte. Franz mußte viele Fingerübungen spielen. Daneben bekam er Clementi's »Gradus ad Parnassum«, sowie Sonaten dieses Meisters zu üben — alles Material, welches sich nur im Kreis der Mechanik und Form bewegte. War er schon innerlich widerstrebend an die Fingerübungen und die Etüden gegangen, so verdarb es Czerny durch die Sonaten vollends bei ihm. Hiezu kam, daß Franz sie vom Blatt spielte. Da meinte er verletzt in seinem Selbstgefühl, „die seien doch viel zu leicht für ihn!"

Als Czerny sich hierdurch nicht bestimmen ließ und nicht auf Geschwindigkeit, sondern auf Bildung des Anschlags und korrekte Ausführung bei mäßigem Tempo drang und Franz immer wieder spielen mußte, was er doch meinte längst zu können und Czerny

auch keine von den kleinen Allotria in Form eines freiesten Spiels, wie jener es so sehr liebte, durchschlüpfen ließ, da trat Mißmuth und Verstimmung seitens des Schülers gegen den Lehrer ein. Sein Feuereifer glaubte sich gehemmt, es ging ihm alles zu langsam und gegen seinen Vater hierüber klagend bat er um einen andern Lehrer. Doch fand er hier keinen Anklang. Sein Vater erkannte zu gut den künstlerischen Nutzen der Gründlichkeit Czerny's und verwies ihm sein Klagen. Franz dagegen konnte sich nicht beruhigen und suchte durch einen kindlichen Geniestreich sein Ziel zu erreichen. Eines Tages kam er mit Noten zu seinem Vater und zeigte ihm einen unmöglichen Fingersatz — „den habe Czerny geschrieben", sagte er ihm. Aber selbst diese Finte nützte ihm nichts. Adam Liszt ging zu Czerny und erzählte ihm die Unart seines Knaben, aber auch den Widerwillen, den er gegen Clementi habe. Czerny mochte über diese Eröffnungen gerade nicht sehr erbaut sein, doch änderte er seinen Lehrplan insofern, als er bei der Wahl der Musikstücke auch die Neigungen eines Schülers mehr berücksichtigte.

Franz fühlte sich nun wohl unter Czerny's Leitung und keine weitere Verstimmung entstand. Allein mit Erstaunen bemerkte Czerny, wie nun, da er Gründlichkeit des Unterrichts mit Berücksichtigung der Individualität seines Schülers verband, dieser unter seiner Leitung wunderbar erblühte. Sein Spiel sprühte voll Feuer und Lust und die Knabenfinger entwickelten eine Kraft, daß das Instrument unter ihnen erbebte.

Nichtsdestoweniger blieb das eigentliche Wesen des Knaben von Czerny unverstanden. Der Mann der Mechanik und Form konnte eine ihm so entgegengesetzte Natur nie begreifen: nicht den Knaben, nicht den Mann. Er erkannte nicht, daß das, was bei Franz's Klavierspiel in seinen Augen nur musikalische Allotria waren, eine unmittelbare Äußerung einer eigenartigen Form- und Empfindungsthätigkeit des Geistes war, die aus dem der formellen Musik abgeneigten Wesen des Knaben ihm ganz unbewußt hervorquoll. Wie die Ursache dieser, so entging ihm die Ursache einer andern mit jener zusammenhängenden Eigenthümlichkeit seines Schülers. Franz nämlich drang bei den Kompositionen, die er spielte, nicht, wie das immer der allgemeine Weg der ausübenden Künstler ist und bleiben wird, von der Form zum Inhalt, sondern umgekehrt vom Inhalt zur Form. Es schien, als wäre jeder

Inhalt in ihm fertig und als könne er erst durch ihn zur Form gelangen, aber nur insoweit zur letzteren, als sie dem Inhalt, wie er ihn empfand, entsprach. Jene kleinen Abweichungen vom Original, welche Czerny als naturalistische Unarten und Ungezügeltheiten auffaßte, waren somit eine Konsequenz dieser Erscheinung, nämlich eine Kraft der eigenen Individualität, die einer andern gegenüber sich nicht aufgiebt.

Noch andere charakteristische Eigenthümlichkeiten machten sich außer den eben erwähnten bei seinem sich mit Riesenschritten entwickelnden Klavierspiel geltend. Ein für ein Kindergemüth merkwürdiger Stimmungsreichthum durchdrang dasselbe. Nie zeigte sein Spiel Mattigkeit, Leere oder Kühle, stets aber Kraft, Stimmung und Wärme, welche wie getrieben von unsichtbarem Räderwerk oft zu einer Höhe anschwollen, die in ungezügeltem Drang und kühnem Sprunge alle Barrièren formeller Grenzen überspringen zu wollen schien. Sein Spiel bekam etwas Bedeutendes, Wechselvolles und Fremdartiges zugleich. Es war nicht das Spiel eines Kindes.

Das waren alles Eigenthümlichkeiten so außerhalb des Wesens von Czerny liegend, daß ihm ein Verständnis derselben unmöglich war. Trotz der extremen Naturen von Schüler und Lehrer aber wurde Franz Liszt wesentlich durch ihn gefördert. Durch ihn holte er die Seite seiner musikalischen Bildung nach, welche sein erster Unterricht ihm nicht hatte geben können: künstlerische Technik und Korrektheit der Wiedergabe, zwei Dinge, die bei seinem ausgesprochenen Wesen für Inhalt und Freiheit er nur mit Hilfe eines Lehrers sich erwerben konnte, bei dem Technik und Form prononcirt wurden. Liszt hat das selbst empfunden und blieb Czerny stets in Dankbarkeit verbunden.

Unter seiner Leitung gewann der Knabe Liszt die Mittel sein reiches und überquellendes Gefühlsleben verständlich auszudrücken. Sein empfindungsreiches Stammeln glättete sich zur künstlerischen Sprache. Als Czerny mit der Schulung seiner Finger fertig war, war der Knabe ein Künstler.

Auch Salieri's Unterricht war vom besten Erfolg begleitet. Die Richtung, welche er einschlug, war allerdings nicht dazu angethan einen strengschuligen Kontrapunktisten aus Franz zu machen; denn bekanntlich waren die schwereren und höheren Formen des

Kontrapunkts nicht Salieri's Stärke —, doch erwarb er sich das nicht genug zu schätzende Verdienst, der allgemeinen musikalisch-theoretischen Bildung des Knaben eine gesunde und gediegene Basis gegeben zu haben. Er ließ ihn Partituren lesen, analysiren und spielen, hielt ihn fleißig zu harmonischen Satzübungen an und drang dabei auf korrekte Schreibweise.

Die harmonischen Satzübungen wurden meistens in Form kleiner Kirchenstücke geschrieben und Salieri war sehr zufrieden mit den Arbeiten seines Schülers. Namentlich erfreute sich ein »Tantum ergo«, das Franz mit großer Liebe komponirt hatte, seines ganz besonderen Lobes. Schade, daß dieses Opus, sowie seine anderen Arbeiten aus jener Zeit nicht aufbewahrt wurden und sich dadurch keine festen Anhaltspunkte einer hervortretenden Originalität gewinnen lassen. Das »Tantum ergo«, welches dem Namen und der Stimmung nach in Liszt's Erinnerung geblieben, trifft nach seiner Ansicht „mit der Empfindung" des später von ihm komponirten Kirchenstückes gleichen Namens[1]) zusammen.

Mit diesen weniger systematischen und doch dabei dem Alter und den Fähigkeiten des Knaben angepaßten Übungen war der beste Weg eingeschlagen. Denn bei allem Eifer und einer seine Jahre weit überfliegenden musikalischen Reife blieb er doch der Kindernatur, der ein langes Verweilen bei einer Sache unmöglich ist, treu. Salieri's Unterrichtsart ermüdete ihn nicht und so war er immer frisch und freudig bei der Arbeit. Seine Auffassungsgabe war schnell und festhaltend und so konnte unbeschadet der Gründlichkeit leicht von einem zum andern gegangen werden. Dabei schien es auch hier, als wisse und könne er alles, als bedürfe es nur eines Wortes, um das in ihm Liegende zur fertigen Erscheinung zu rufen.

Unter den Partituren, die er bei Salieri las, zogen ihn besonders die Beethoven's an. Andere las er, weil er sollte, diese aber auch, weil er sie liebte. Als Franz elf Jahre alt war, war er in Wien bereits als vortrefflicher Partiturleser und Partiturspieler bekannt.

Sein Klavierspiel prima vista wurde ebenfalls immer merkwürdiger. Er spielte die schwersten Kompositionen im Tempo vom Blatt. Nichts war ihm technisch schwer genug, alles schien ihm

1) Verlegt 1869 von C. F. Kahnt in Leipzig.

leicht. Ging er in eine Musikalienhandlung, so wußte man schon, daß er „sehr Schweres" haben wollte. Nach dieser Seite war er selten zu befriedigen, was in den Handlungen nicht immer angenehm war. Man erzählt sich in Wien noch heutigen Tags eine hierauf bezügliche Anekdote von ihm. In einem der besuchtesten Musikladen wollte man ihm wegen seiner Neigung für „sehr Schweres" eine kleine Verlegenheit bereiten und so legte man ihm das noch für die heutige Technik riesenschwere Hmoll-Koncert von Hummel zu spielen vor. Aber ohne verlegen zu werden und wie eine Sache, die sich von selbst versteht, spielte er es ruhig, korrekt und im Tempo vom Blatt! Er war in Wahrheit der „kleine Wundermann".

Unterricht auf anderem als musikalischem Gebiet erhielt Franz während dieser wiener Epoche nicht. Es lag nicht in der Anschauung jener Zeit, daß der Künstler noch einer anderen als der specifischen Fachbildung bedürfe. Nach dieser Seite hin stand Adam Liszt mit der Erziehung seines Sohnes auf dem Boden des achtzehnten Jahrhunderts. Auch machte das Erringen der Technik, wie sie im Ziel der Virtuosität lag, einen zeitraubenden Schulbesuch unmöglich. Dem allgemeinen Wissen aber auf dem Weg des Privatunterrichtes nachzuhelfen würden Adam Liszt's Mittel nicht erlaubt haben. Franz schien auch kein Bedürfnis nach einem solchen in sich zu tragen. Obwohl von blitzender Intelligenz und von überraschenden Einfällen, war sein Wissensdrang damals noch nicht erwacht. Sein inneres Leben koncentrirte sich in Religion und Musik. Aus diesen Ursachen entging ihm eine allgemeine Schulbildung, die auch nach damaliger Anschauung für den Künstler keine absolute Nothwendigkeit war. Die Ausbildung seines Genies, hohe Konnexionen — das genügte, um die Stufen der Kunst und des Ruhmes erklimmen zu können. Und weder an ersterer noch an letzteren fehlte es ihm.

Knüpfte sich an Wien die Grundlage der musikalischen Bildung und Entwickelung Franz Liszt's, so legten nach anderer Seite die sich ihm hier eröffnenden hohen Konnexionen die Grundlage für die exceptionelle gesellschaftliche Stellung, die ihn mit den Jahren in den Kreisen der höheren Aristokratie von ganz Europa nicht nur heimisch machte, sondern auch von da auf sein Leben nicht unerheblich zurückwirkte.

Das Protektorat der ungarischen Magnaten hatte ihm durch

Empfehlungen aller Art die Thüren zu der in Wien lebenden höheren Gesellschaft geöffnet, gerade so wie sich Adam Liszt als Beamter des Fürsten Esterhazy den Weg zum Preßburger Adel geöffnet hatte. Das merkwürdige Talent des Knaben, sein sprühendes Wesen, seine reizende Art sich zu geben gewannen ihm wie dort, so auch hier einflußreiche Gönner wie im Flug, und die Protektionen, welche anfangs zum Theil ein Akt der Kourtoisie, wie man sie gegenseitig in allen gebildeten Kreisen übt, gewesen sein mögen, wurden zum Ausdruck persönlichen Interesses. Dabei trug seine eigenthümlich schöne Erscheinung nicht wenig dazu bei, ihm die Gunst der Frauen zu gewinnen. Er war noch klein für sein Alter und doch hatte er schon etwas von der ritterlichen Haltung, die später, als er in den Mannesjahren stand, so charakteristisch an ihm war und von Wilhelm von Kaulbach mit zwingendem Ausdruck im Bilde festgehalten worden ist. Sein unbefangen kindliches Wesen entzückte sie ebensosehr wie sein überaus liebliches und vornehmes Gesicht, das in eigenthümlichster Weise jeden Gedanken und jede Empfindung wiederspiegelte, besonders aber, wenn er musicirte, einen männlich energischen, kühnen Ausdruck annehmen konnte, ebensosehr wie seine Stimmung, die beständig im Wettkampf zwischen Schwärmerei, Lustigkeit und Leidenschaftlichkeit zu liegen schien.

Das alles befestigte ihn in der Gunst der Aristokratie der Kaiserstadt. Er spielte häufig in diesen Kreisen vor, und wie der österreichische und ungarische Adel überhaupt, bestimmt durch Tradition und südliches Naturell, in unbefangenster Liebenswürdigkeit seinen Beziehungen zu den von ihm abhängenden oder protegirten Persönlichkeiten den Charakter patriarchalischer Natürlichkeit zu geben pflegte, war hier Franz nicht das Wunderkind aus untergeordnetem Stand, das, wenn es seine Kunststücke producirt hat, mit solidem Dank entlassen wird — man war gegen ihn wie gegen ein Glied des Hauses.

Der Knabe Liszt wurde hiedurch bei Zeiten heimisch auf dem Parket der großen Welt und jene breiten Dimensionen, in welchen sich die Gewohnheiten und Anschauungen der durch Tradition und Geburt höher gestellten Gesellschaftsklassen bewegten, wurden als auch den Anlagen seiner Natur entsprechend der natürliche Boden seiner eigenen Bewegung. An diese Atmosphäre schon als Kind gewöhnt, wurde er in keiner Weise von ihr verwirrend beeinflußt und

ihre gefährliche Seite — die Standesvorurtheile — konnte bei einem Genie, dessen Natur der lebendigste Fluß mit dem Leben und der Welt war, keinen Halt finden.

So waren in Wien anderthalb Jahre vergangen. Man schrieb 1822. Die musikalischen Fortschritte, welche der jugendliche Musikstudent während dieser Zeit machte, waren über alle Beschreibung groß, und einstimmig sagte man in Musikerkreisen, daß er bereits als Klavierspieler mit Virtuosen ersten Ranges rivalisiren könne. Adam Liszt hielt es darum an der Zeit ihn der Öffentlichkeit vorzustellen.

Franz hatte seit dem preßburger Koncert nur privatim gespielt, aber in den verschiedensten Kreisen. Als nun sein Vater ein erstes öffentliches Koncert für ihn vorbereitete, hatte sein Name schon eine gewisse Popularität erlangt und mit Erwartung sahen seine Gönner und Freunde dem Augenblick seines ersten Auftretens entgegen.

Dieses Koncert war für den 1. December angesetzt und fand an diesem Tag unter Mitwirkung mehrerer beliebter Künstler — unter ihnen die jugendliche vielversprechende Karoline Unger, für welche Beethoven in jener Zeit die „Melusine" schreiben wollte — im landständischen Lokale statt.

Es hatte sich eine zahlreiche und fürstliche Zuhörerschaft eingefunden, vor der mancher tüchtige Virtuos nicht ohne Beängstigung gestanden haben würde. Der kleine Koncertgeber jedoch wußte nichts von einer solchen. Nicht allein gewohnt vor der vornehmsten Gesellschaft zu spielen, schien es auch als sei die Arena der Öffentlichkeit sein eigenstes Gebiet. Mit strahlendem Gesicht und blitzendem Auge sprang er auf das Podium und spielte mit ersichtlicher Freude und Genugthuung.

Seine Leistungen entsprachen vollkommen diesem Gefühl der Sicherheit und unbeeinträchtigt von einer Empfindung, welche sie hätte herunter drücken können, steigerten sie sich zum Außerordentlichen und Überraschenden. Sie übertrafen, wie aus einem hier folgenden einem wiener Koncertreferat[1]) entnommenen Bericht zu ersehen ist, jede Erwartung, die man von seinem Können gehegt hatte. Dieser Bericht nebst Programm lautet:

1) „Allgemeine Musikzeitung", Januar 1823, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

„Am 1. December (1822) im landständischen Saal Franz Liszt, ein zehnjähriger Knabe aus Ungarn gebürtig:

1) Ouvertüre von Clement, 2) Hummel's Pianoforte-Koncert in Amoll, 3) Variationen von Rode, gespielt von Herrn Leon de St. Lubin, 4) Arie aus Demetrio e Polybio von Rossini, gesungen von Demoiselle Unger, 5) freie Phantasie auf dem Pianoforte. —

Wieder ein junger Virtuose, gleichsam aus den Wolken heruntergefallen, der zur höchsten Bewunderung hinreißt. Es grenzt ans Unglaubliche, was dieser Knabe für sein Alter leistet, und man wird in Versuchung geführt die physische Unmöglichkeit zu bezweifeln, wenn man den jungen Riesen Hummel's schwere und besonders im letzten Satz sehr ermüdende Komposition mit ungeschwächter Kraft herabdonnern hört. Aber auch Gefühl, Ausdruck, Schattirung und alle feineren Nüancen sind vorhanden, sowie überhaupt dieses musikalische Wunderkind alles a vista lesen und jetzt schon im Partiturspiel seines Gleichen suchen soll! Polyhymnia möge die zarte Pflanze schützen und vor entblätternden Stürmen bewahren, auf daß sie wachse und gedeihe! — Die Phantasie wollen wir lieber ein Capriccio nennen; denn mehrere durch Zwischenspiele aneinander gereihte Themata verdienen noch nicht jenen in unsern Zeiten nur zu oft gemißbrauchten Prachttitel. Indeß war es recht artig, wie der kleine Herkules Beethoven's Andante der A-Symphonie und das Motiv einer Kantilene aus Rossini's Zelmira vereinigte und so zu sagen in einen Teig knetete. Est deus in nobis!"

Diese phänomenale Leistung eines elfjährigen Knaben erweckte ihm mit Recht die Liebe und den Enthusiasmus seiner Zuhörer, die ihn mit den stürmischsten Beifallsbezeugungen überschütteten. Und wie selbstverständlich, war er seit dieser Probe seiner Künstlerschaft im wiener Koncertsaal eingebürgert und seine Mitwirkung in Koncerten begehrt. Der „kleine Herkules" spielte bald da, bald dort, stets mit gleichem Erfolg, mit gleichem Beifall. So bringt derselbe wiener Berichterstatter folgende Notiz über ein im Kärntnerthor-Theater abgehaltenes Koncert, in welchem Franz mitgewirkt hatte:

„3) Rondo aus dem Pianoforte-Koncert von Ries in Es gespielt von dem kleinen Franz Liszt, der wieder gleich einem in Schlachten schon ergrauten Helden auch diesen Strauß rühmlichst

bestand und die lohnendsten Früchte seines erstaunenswerthen Talentes einerntete."

Auch am 12. Januar 1823 betheiligte er sich an einer musikalischen Matinée im landständischen Saal unter gleichem Beifall. Man sprach in ganz Wien von dem merkwürdigen Genie des Knaben.

Die außergewöhnlichen Erfolge, welche sein öffentliches Auftreten begleiteten, veranlaßten seinen Vater noch ein eigenes Koncert für ihn zu veranstalten, welches noch erfolgreicher zu werden versprach als sein erstes.

Dieses Koncert sollte im April stattfinden.

Aus der soeben besprochenen Periode aber stammen die Sympathien der Wiener für Liszt, welche in späteren Jahren, als er als weltberühmter Virtuos und bahnbrechender Komponist vor ihnen stand, in die hellsten Gluthen der Begeisterung übergingen. Aber auch in dem Gemüth des Knaben hinterließen die Wiener einen großen Eindruck, der sich im Laufe der Zeiten immer fester und inniger gestaltete. Oftmals, wenn er als greiser Meister von ihnen sprach, leuchteten seine Züge auf, seine Stimme wurde weich, als spräche er von einem persönlich lieben Freund, und er nannte sie seine „lieben Wiener" und die Stadt selbst die „klingende Stadt".

VI.

Die musikalische Weihe.

(Wien, 13. April 1823.)

Beethoven. Gespräch mit Schindler. Franz's zweites Konzert. Beethoven's Anwesenheit in demselben.

Nach den erzählten Vorgängen scheint es gewesen zu sein, daß die erste Kunde von dem merkwürdigen musikalischen Phänomen in das Zimmer des Tonmeisters drang, der umgeben von dem Wogen und Treiben einer musikalischen Weltstadt, aber durch tragisches Geschick an Einsamkeit gebunden weltabgeschieden seinen mächtigen Inspirationen lebte.

Sein kleiner glühender Bewunderer, dessen Genius unter seinen Klängen erwacht war, hatte bis jetzt noch keinen Eingang zu ihm gefunden, und Beethoven ahnte nichts von dem Dasein dessen, der berufen war die Räthsel seines Genies der Welt am Klavier zu lösen.

Anton Schindler, Beethoven's Sekretär und treuer Genosse seiner Einsamkeit, war es, welcher in Verbindung mit den Koncertangelegenheiten des Knaben dessen Namen ihm nannte und in liebenswürdiger Weise die Rolle seines Anwaltes übernahm.

Es war schwer bei dem menschenscheuen und an die Welt der Töne hingegebenen Meister Zutritt zu erlangen. Zumal in jener Zeit. Seine Missa solemnis war erst im letzten Jahr vollendet (1823) und schon durchwogten wieder neue, großartige Pläne seinen Geist. Zwei große Symphonien, „jede anders wie seine übrigen", eine neunte und eine zehnte, und ein Oratorium wollte er komponiren und „viel dazu war schon ausgeheckt, im Kopfe nämlich".[1] Von einer Oper „Melusine" war ebenfalls die Rede und im Hintergrund thürmten andere großartige Projekte sich auf. „Endlich

1) Beethoven's Worte zu Rochlitz. Siehe Marx's II. Band, Seite 305.

hoffe ich zu schreiben, was mir und der Kunst das höchste ist, — Faust", hatte Beethoven in einer Zuschrift an einen Freund (Bühler) 1823 geäußert.

In solchen Zeiten mächtigsten Gährens entschwinden dem Genie die kleinen irdischen Fäden, welche man gewöhnlich „Pflichten" nennt und die Goethe so einzig mit „Forderungen des Tages" definirt hat. Je tiefere Aufgaben Beethoven beschäftigten, um so unzugänglicher, „zugeknöpfter", wie er es nannte, und mürrischer erschien seine Außenseite. Nichtige Dinge, welche Zeit und Kraft ohne Recht kürzen und sammlungraubend das Schaffen hemmen, hielt er sich fern. Er lebte seinem Genius und Besuche von Fremden wurden meist zurückgewiesen.

Unter den letzteren scheint, nach Beethoven's Konversationsheften vom April 1823 zu schließen, auch der kleine Franz Liszt, wahrscheinlich begleitet von seinem Vater, gewesen zu sein. Nichtsdestoweniger führte ein großes Anliegen den Knaben wieder in sein Vorzimmer. In einem der Konversationshefte steht von Schindler's Hand geschrieben: [1])

„Der kleine Liszt hat mich dringend ersucht, Sie recht schön zu bitten um ein Thema, worüber er morgen im Koncert zu phantasiren wünscht. Ergo rogo humiliter dominationem vestram, si placeat, scribere unum thema; er will es aber versiegelt erst dort eröffnen; mit der Phantasie des Kleinen ist es eben noch nicht streng zu nehmen — der Bursche ist ein tüchtiger Klavierspieler; was Phantasie anbelangt, so ist es noch weit am Tage, bis man sagen kann: er phantasirt."

Beethoven schien interessirt und Näheres wissen zu wollen, worauf Schindler weiter schrieb:

„Czerny Karl ist sein Lehrer — 11 Jahre eben. Kommen Sie doch, es wird den Karl[2]) gewiß selbst unterhalten, wie der kleine Bursch spielt. Leider, daß der Kleine in Händen des Czerny ist."

Nach andern Konversationsheften fing dieser nämlich nach damaliger Virtuosensitte an „zu affektiren und zu outriren", was der Meister gesprächsweise berührt zu haben scheint. Denn Schindler fuhr fort zu schreiben:

1) Nach Nohl's Veröffentlichung. („Beethoven, Liszt, Wagner" Wien, Braumüller 1874.)

2) Beethoven's sechzehnjähriger Neffe.

„Sie mögen es errathen haben. — Es ist doch Schade, daß Ihr hoher Genius in Klaviersachen begraben wird, denn leider bleiben die ausgezeichnetsten Werke dieser Art liegen, weil die Klavierspieler unserer Zeit immer mehr den Geschmack des Guten verlieren."

Gutmüthig drängte er nun Beethoven:

„Nicht wahr, Sie werden die etwas unfreundliche Aufnahme von letzthin dadurch gut machen, daß Sie morgen das Koncert des kleinen Liszt besuchen? — Es wird den Kleinen aufmuntern. — Versprechen Sie es mir, daß Sie dahin kommen?"

Und der Meister versprach zu kommen. Ein Thema aber zum Phantasiren gab er nicht. Es war, scheint es, nicht weiter die Rede davon.

Dieses zweite Koncert war für den 13. April angesetzt und wurde im Redoutensaal abgehalten. Franz spielte dieses Mal unter anderen Hummel's Hmoll-Koncert und schloß wieder mit einer „freien Phantasie" über ein nicht von Beethoven erhaltenes Thema — der Kummer des Knaben. Das zwanglose Sichgehenlassen am Klavier aber war ihm noch immer das liebste wie vor Jahren, wo er so gern mit seinen „lieben Tönen" gespielt hatte.

War das erste Koncert schon zahlreich besucht gewesen, so war es dieses zweite noch viel mehr. Der Saal war übervoll. Als der Knabe vor das Publikum trat, das Kopf an Kopf gedrängt erwartungsvoll zu ihm hinsah, gewahrte er in der Nähe des Podiums Beethoven, dessen ernstes Auge sinnend auf ihm ruhte. Franz war freudig erschrocken, die Anwesenheit des vergötterten Meisters jedoch verwirrte ihn nicht. Er fühlte das Auge, das auf ihn gerichtet war, aber sein Spiel wurde feuriger und glühender von Takt zu Takt und sein ganzes Wesen schien gehoben und entzündet von einer unsichtbaren Macht. So ging es von Satz zu Satz. Das Publikum lauschte überrascht und gab dann um so lauter und ungestümer sich seinen Empfindungen hin.

Als nun Franz seine Improvisation über ein unscheinbares Thema, weit über alle Erwartung, geendet hatte, wußte er kaum, wie ihm geschah. Ihm war wie im Traume. Das Publikum umwogte und umdrängte ihn, und — hastig war Beethoven auf das Podium gestiegen und hatte ihn geküßt.

VII.

Paris.

(December 1823 — Mai 1824.)

Folgen seines letzten wiener Koncertes. Nach Paris. Koncerte in München, Stuttgart, Straßburg. — Paris. Wird im Konservatorium nicht als Schüler angenommen. Cherubini. Kompositions-Unterricht bei Paër. Produktionen in den Salons. Die Aristokratie. Erstes öffentliches Auftreten. Hervorragende Eigenthümlichkeiten seines Spiels und Wesens. Seine Improvisationen. Seine Erfolge. Die Stimmung der Zeit.

Das letzte Koncert war für Franz Liszt von mehrseitigen Folgen. Nicht nur, daß es ihm persönlich Unvergeßliches gebracht und seiner eingeborenen Begeisterung für den gewaltigen Tonmeister die Weihe gegeben — auch für seine weiteren Künstlerwege ward es eingreifend.

Der Enthusiasmus, welchen er erweckt hatte, fand seinen Widerhall in der Presse. Ihre Stimmen trugen die erste Kunde seines Virtuosenruhms hinaus in die Welt, um so bedeutungsvoller, als sie aus Wien kam, der Stadt, in welcher vor nicht allzulanger Zeit Haydn und Mozart gelebt und gewirkt hatten, in welcher ein Beethoven noch seine Riesenwerke schuf. Mit jenem Koncert beginnt die europäische Berühmtheit Liszt's als Klavierspieler, eine Berühmtheit, die sich von da an — aber auch so fest, ja verhängnisvoll an seine Finger nestelte, daß der Begriff der wunderbarsten Virtuosität mit seinem Namen identisch wurde und ihm später, als die sich in seinen Knabenjahren durch seine „freien Phantasien" ebenso überraschend wie glänzend offenbarende andere Seite seines Genies, die schöpferische, zu ihrer vollen Entfaltung gelangte, beim Publikum hindernd, um nicht zu sagen feindselig in den Weg trat.

So bedeutungsvoll sein Koncert nach künstlerischer Seite war, so eingreifend wurde es für die weiteren Wege, welche Adam

Liszt zur Ausbildung seines Sohnes einschlug. „Der Kleine erfreute sich einer guten Einnahme" schließt ein damaliges Referat über jenes Koncert, eine Bemerkung, welche im allgemeinen den Kunstberichten sehr ferne lag. Durch diese „gute Einnahme" sah sich Adam Liszt auf einmal in die Möglichkeit versetzt, ihm eine noch höhere Ausbildung, und zwar in freieren Verhältnissen und auf einer breiteren Basis als bisher geben zu können. Ihm schwebte eine musikalische Weltbildung vor, ähnlich wie Mozart sie genossen.

Nicht zufällig kam ihm dieser in den Sinn. Man sprach in Wien vielfach davon, daß das Genie seines Knaben dem des jugendlichen Mozart ähnlich sich äußere. Diese Anschauung befindet sich sogar in den Konversationsheften Beethoven's aufbewahrt. Da stehen, geschrieben von seines Neffen Hand die Worte: „Vorige Woche war er bei mir (Czerny) und bat mich, doch ja das Koncert des jungen Liszt nicht zu versäumen; dann fing er an ihn bis an die Sterne zu erheben, ihn Dir und Mozart (in Eurer Jugend) gleichzustellen ꝛc. ꝛc."

Wie nahe lag es für Adam Liszt, die Führung, welche einst dem kleinen Mozart geworden, sich zum Vorbild zu nehmen. Der Vater des letzteren, Leopold Mozart, hatte seinen Wolfgang nach Frankreich geführt, von da nach England. Franz sollte von ihm denselben Weg geleitet werden. In Paris aber sollte er einige Zeit bleiben. Denn hier lebte der von Mozart's und Salieri's Geist getränkte hochgefeierte Opern- und Kirchenkomponist Cherubini, der zugleich Direktor des weltberühmten dortigen Konservatoriums für Musik war. Hier unter Cherubini's Leitung sollte Franz sich seine Sporen als Komponist erwerben. Ein berufener Vater des Genies ließ Adam Liszt sich so wenig, wie seiner Zeit Leopold Mozart damit genügen, daß sein Sohn bereits Virtuose, ein Phänomen auf seinem Instrument, und Bewunderung, Ruhm und Ehre ihm sicher sei. Der Virtuose war ihm im richtigen Gefühl der Anlagen seines Knaben nur eine Vorstufe zum Komponisten.

Als Adam Liszt seinen Plan zur Ausführung reif sah, sagte er eines Tages zu Franz: „Franz, Du weißt jetzt mehr als ich, aber in einem halben Jahr geht es nach Paris. Da wirst Du ins Konservatorium treten und unter dem Schutz und der Leitung

der berühmtesten Männer arbeiten". Bei diesen Worten gerieth der Knabe in eine unsägliche Bewegung. [1])

Das war im Frühjahr 1823, nach seinem zweiten Koncert.

Mit dem Herbst kam die Ausführung des Planes. Die kleine Familie, Vater, Mutter und Sohn, verließen die österreichische Kaiserstadt und betraten den Weg nach Paris. In den Hauptstädten aber, die sie passiren mußten, wurde Rast gemacht, welche Adam Liszt zu Koncertarrangements benutzte. Überall fand der Knabe dieselbe günstige und enthusiastische Aufnahme wie in Wien. Man jubelte ihm als einem Mozart zu und schrieb über seine „Phantasien" die merkwürdigsten Dinge. Diese Berichte erzählen das außerordentlichste von dem Talent des Knaben, eigentlich von den Wundern des Genies. Namentlich waren es die Städte München und Stuttgart, die in ihren Beifallsbezeugungen gleichsam wetteiferten. Die münchner Kritik nannte ihn einen zweiten Mozart, und die von Stuttgart stellten ihn neben, zum Theil auch „über" die besten Klavierspieler Europas.

„Ein neuer Mozart ist uns erschienen, ruft man aus München der musikalischen Welt zu. [2]) Man weiß, daß dieses Wunderkind nur sieben Jahre zählte, als es durch sein künstlerisches Talent die Bewunderung der Welt auf sich zu ziehen anfing. Zwar ist es wahr, daß der junge Liszt bereits vier Jahre mehr zählt. Aber wenn man den Unterschied der Zeiten und der Ansprüche, die das Publikum jetzt an die Künstler macht, in Betrachtung zieht, wird man zugeben müssen, daß wir wohl berechtigt sind auszurufen: Ein neuer Mozart ist uns erschienen!

Der junge Liszt hat Hummel's Koncert in H mit einer Leichtigkeit und Reinheit, mit einer Präcision, mit einer solchen Kraft und einem so tiefen und wahren Gefühl gespielt, daß auch die kühnste Einbildung es nicht wagen durfte, von einem so zarten Alter Ähnliches zu erwarten. Wir haben Hummel und Moscheles gehört, und scheuen uns nicht zu versichern, daß dieses Kind in der Ausführung ihnen durchaus nicht nachsteht. Was aber die Bewunderung dabei auf den höchsten Gipfel trieb, war eine Improvisation über gegebene Themas. Der junge Liszt hatte schon

1) Von Franz Liszt selbst erzählt. Siehe: Franz Liszt's „Gesammelte Schriften" (Breitkopf und Härtel) II. Band. „Über die Stellung der Künstler."

2) Augsburger „Allgemeine Zeitung". 17. Oktober 1823.

auf dem Anschlagezettel gebeten, daß das Publikum die Güte haben möchte ihm die Motive aufzugeben; und man gab ihm das Thema der Variationen, die Molique in dem Koncert von Moscheles gespielt hatte, sowie die Melodie »God save the King«. Der Knabe nahm zuerst das Thema von Molique und variirte es mit einer solchen Kunst, daß man eine vollständige Komposition zu hören glaubte. Dasselbe that er dann mit dem zweiten Thema, welches er später mit dem ersten vereinigte und auf die genialste Weise ineinander verflocht und verschmolz. Man darf sich deßhalb nicht wundern, daß das zahlreiche und entzückte Publikum seinen Beifallsbezeigungen kaum Grenzen zu setzen wußte."

Von Stuttgart aus aber schrieb man, nachdem Franz hier ein Koncert gegeben: [1])

„Das hiesige kunstliebende Publikum hatte durch das gestrige von dem zwölfjährigen Franz Liszt aus Ungarn, einem Zögling Czerny's in Wien, gegebene Koncert einen hohen Kunstgenuß. Fertigkeit, Ausdruck, Präcision, Vortrag ꝛc. ꝛc., überhaupt alle Vorzüge, die einen ausgezeichneten Klavierspieler bezeichnen, besitzt dieser Knabe im hohen Grade. Hiezu kommt seine tiefe Kenntnis im kontrapunktischen und Fugensatze, welche er in Ausführung einer „freien Phantasie" entwickelte, wozu ihm ein schriftliches Thema von einem hiesigen Künstler am Ende des Koncertes übergeben wurde. Alles dieses berechtigt die Behauptung, daß dieser Knabe jetzt schon den ersten Klavierspielern Europas zur Seite steht, vielleicht sie schon übertrifft."

Ähnliche Berichte der Bewunderung über des Knaben eminentes Klavierspiel und wunderbares Improvisationstalent liegen aus Straßburg [2]) vor, wo er am 3. December im Saale „Zum Geist" und am 6. December im Theater sich hatte hören lassen.

Auf diese Weise waren zwei Monate verflossen, seit Adam Liszt mit seiner Familie Wien verlassen. Als sie in Paris ankamen, war es Mitte December. Mit hohen Erwartungen betrat Adam Liszt die Hauptstadt Frankreichs, hoffend, daß Franz hier eine Schule finden werde, die ihn für die höchsten Kunstziele vorbereite. Hierin täuschte er sich auch nicht, nur daß Paris in einer anderen Weise, als er es erwartet hatte, ihm diese Schule

1) 5. November 1823. „Schwäbischer Merkur."

2) Siehe leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung". Bd. XXVI, Jahrgang 1824, Seite 627.

wurde. Seine Gedanken und Wünsche kulminirten in der Aufnahme seines Knaben in das Konservatorium, wo für die Lehre des Kontrapunkts und der Komposition neben Cherubini Männer wie der Theoretiker Anton Reicha, ein Schüler Mozart's und Michael Haydn's, dessen Werk: »Traité de haute composition musicale« eine vollständige Umwälzung im Lehrsysteme der Musik hervorgerufen hatte, sodann der Parmanenser Ferdinand Paër, an dessen melodienreichen Opern sich ganz Europa erfreute, und andere thätig waren.

Man hatte allerdings schon in Wien Adam Liszt darauf aufmerksam gemacht, daß mit einer Aufnahme in dasselbe große Schwierigkeiten verknüpft wären, indem sie an bestimmte Paragraphen gebunden sei. Jetzt in Paris wiederholte man ihm dasselbe. Allein sich stützend auf das große Talent seines Sohnes — er meinte, daß diese Schwierigkeiten sich auf schwer zu lösende praktische und theoretische Aufgaben bezögen — und noch dazu versehen mit einem eigenhändigen und dringenden Empfehlungsbrief des Fürsten Metternich hoffte er die ihm möglicherweise entgegentretenden Hindernisse überwinden zu können.

Als am Tag nach der Ankunft in Paris Franz mit seinem Vater den Weg zu Cherubini antrat, begleiteten ihn nicht nur die Segenswünsche seiner Mutter, auch neue Freunde, die er sich hier bereits erworben hatte, die Familie Sebastian Erard's, des genialen Chefs der weltbekannten Pianofortefabrik, wünschten ihm aufrichtigen Herzens die Erfüllung seiner Hoffnungen.

Doch die heißesten Wünsche erweisen nie sich kräftig genug Bestimmungen zu lenken. Mit hochgespanntem Gefühl zogen Vater und Sohn aus — mit erschlafftem kehrten sie zurück. Eine Viertelstunde hatte genügt sie aller Hoffnungen und alles Muthes zu berauben. Und in der That hatten sie erfahren müssen, daß die Aufnahme als Schüler in das Konservatorium für Manche geradezu unmöglich sei, wenigstens erwiesen sich die Paragraphen, welche dem Eintritt Franz's entgegen waren, in den Händen des damaligen Direktors als unüberwindlich. Nach ihnen durfte kein Ausländer als Zögling eintreten, eine Bestimmung, die ihnen Cherubini in seiner kühlen, abstoßenden Weise, selbst des Fürsten Empfehlungsschreiben ignorirend, mitgetheilt hatte, ohne auch nur auf den Gedanken sich einzulassen, daß eine Ausnahme gegenüber einem Talent, das bereits so manche öffentliche Proben außergewöhnlichster Größe

gegeben, sich vielleicht ermöglichen ließe und eine Besprechung und Berathung derselben im Lehrerkollegium als wenigstens korrekt erscheine.

Franz Liszt hat später die Eindrücke, die ihn auf seinem damaligen Gang zum pariser Konservatorium beherrschten, sowie den Moment vor Cherubini geschildert, welcher den abschlägigen Bescheid ihm gab. Er erzählt den Hergang warm aus der Erinnerung des Herzens und so charakteristisch, daß ohne zu wollen, seine Schilderung vor den Augen des Lesers zu einer Scene, zu einem Bilde, fertig für den Pinsel des Malers wird. Unsere Vorstellung sieht den Italiener Cherubini vor sich als das personificirte finstere und starre Gesetz, sie sieht demselben gegenüber den ihm Gegenvorstellungen machenden Ungarn Adam Liszt, und neben letzterem, mit bittend gehobenen Händen, schwärmerischem Gesichtsausdruck, das Flammenzeichen des Genies auf der Stirn, den Knaben Franz Liszt, welcher in himmlischer Unkunde seiner selbst um die geistigen Brosamen fleht, die hier von der Tafel der Kunst fallen.

Doch lassen wir ihn selbst erzählen!

„Gleich nach dem Tag unserer Ankunft in Paris", berichtet Franz Liszt[1]), „eilten wir zu Cherubini. Ein sehr warmes Empfehlungsschreiben des Fürsten Metternich sollte uns ihm vorstellen. Gerade schlug es zehn Uhr — und Cherubini befand sich bereits im Konservatorium. Wir eilten ihm nach. Als ich kaum das Portal, wohl richtiger gesagt, den häßlichen Thorweg der Rue Faubourg-Poissonière durchschritten, überkam mich ein Gefühl tiefgewaltiger Ehrfurcht. ‚Das also', dachte ich, ‚ist der verhängnisvolle Ort. Hier in diesem ruhmvollen Heiligthum thront das Tribunal, das für immer verdammt oder für immer begnadigt' — und wenig hätte gefehlt, so wäre ich auf die Kniee gesunken vor einer Menge Menschen, die ich alle für Berühmtheiten hielt und die ich doch zu meiner Verwunderung wie einfache Sterbliche auf- und niedergehen sah.

Da endlich nach einer Viertelstunde peinlichen Wartens öffnete der Kanzleidiener die Thüre zum Kabinett des Direktors und machte uns ein Zeichen einzutreten. ‚Mehr todt als lebend, aber in diesem Moment wie von überwältigender Macht getrieben stürzte ich auf

1) „Gesammelte Schriften Liszt's", II. Bd. „Über die Stellung der Künstler."

Cherubini zu, die Hand ihm zu küssen. In diesem Augenblick aber, und zum erstenmal in meinem Leben, kam mir der Gedanke, daß dieses vielleicht in Frankreich nicht Sitte sei, und meine Augen füllten sich mit Thränen. Verwirrt und beschämt, ohne wieder das Auge aufzuschlagen zu dem großen Komponisten, der sogar gewagt Napoleon die Stirne zu bieten, ging mein einziges Bemühen dahin kein Wort aus seinem Munde, keinen seiner Athemzüge zu verlieren.

Zum Glück dauerte meine Qual nicht lange. Man hatte uns schon darauf vorbereitet, daß sich meiner Aufnahme ins Konservatorium Schwierigkeiten entgegenstellen würden, aber unbekannt war uns bis dahin jenes Gesetz der Anstalt, das entschieden jeden Fremden von der Theilnahme ihres Unterrichts ausschließen sollte. Cherubini machte uns zuerst damit bekannt.

Welch ein Donnerschlag! Ich bebte an allen Gliedern. Nichtsdestoweniger verharrte, flehte mein Vater; seine Stimme belebte meinen Muth und ich versuchte ebenfalls einige Worte zu stammeln. Gleich dem kananäischen Weibe bat ich demüthig, ‚mich mit dem Theil der Hündlein sättigen, mich wenigstens mit den Brosamen nähren zu dürfen, die von der Kinder Tische fallen!' Allein das Reglement war unerbittlich — und ich untröstlich. Alles schien mir verloren, selbst die Ehre, und ich glaubte an keine Hilfe mehr.

Mein Klagen und Seufzen wollte gar nicht enden. Vergeblich suchten mein Vater und meine Adoptivfamilie[1]) mich zu beruhigen. Die Wunde war zu tief und blutete noch lange fort."

Cherubini's Zurückweisung des jungen Franz Liszt von der Aufnahme im Conservatoire du Musique hat damals, sowie auch später, den schärfsten und härtesten Tadel hervorgerufen. Dieser Tadel, welcher gerechterweise ebensosehr einen Gesetzesparagraphen hätte treffen müssen, der befangen von einseitigstem Nationalgefühl weder allgemeinen humanen Ideen Rechnung trug noch dem großen Gedanken Raum gab diese Bildungsschule auf die Höhe einer europäischen zu stellen, traf jedoch nach allgemeiner Anschauung Cherubini allein. Gewiß mit Unrecht; denn er war nicht der Urheber des verhängnisvollen Paragraphen, er war nur dessen ausführende Hand. Das Wie der Ausführung allerdings ist eine andere Sache. Ist jene Beschränkung dem Gesetze anzurechnen,

1) Die Familie Erard.

so fällt dieses dem Charakter des Ausführenden anheim, und nach dieser Seite scheinen die Vorwürfe, welche Cherubini getroffen, nicht ganz ungerechtfertigt. Man hat ihn, insbesondere da er diese Angelegenheit nicht einmal dem Gesammtdirektorium zur Besprechung vorlegte, des eigenmächtigen und inhumanen Handelns geziehen und sein Benehmen der Abneigung zugeschrieben, welche er überhaupt gegen frühreife Talente gehegt haben soll; auch wollte man eine geheime und instinktive Furcht vor dem Genie des Knaben erkennen. Mögen auch die ersteren Annahmen richtig sein, so dürfte letztere doch des Grundes entbehren, da Liszt keiner Prüfung, weder vor Cherubini noch vor der Schulkommission, unterzogen worden ist und ersterer in Folge dessen dem Genie des Knaben keine Beachtung geschenkt hatte. Mehrere Biographen des letzteren sprechen allerdings von einer großen Prüfung, die er durchgemacht und bei der er die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunkts gelöst habe. Es beruhen diese Angaben jedoch auf einem Irrthum. Thatsache ist, daß er nicht geprüft worden ist. Aber welches auch die Motive zu Cherubini's Benehmen gewesen sein mögen, ob persönlicher oder künstlerischer Art, ob dem Moment oder dem Princip entsprungen, dasselbe war, wie Franz Liszt sich ausdrückte, „ein Donnerschlag" für Vater und Sohn.

Adam Liszt sah in der ersten Bestürzung seine Reise nach Paris als eine vollständig verfehlte an. Er sah nur, daß seinem Sohne die erhofften Bildungsmittel verschlossen und entzogen waren. Der Gedanke, daß die Öffentlichkeit, „der Strom der Welt", auch künstlerische Bildungsmittel in sich trage, schien ihm noch nicht gekommen zu sein. Hierauf sollen ihn erst Professoren am Konservatorium, insbesondere Paër und Reicha, aufmerksam gemacht und darauf hingedeutet haben, daß ein für alle Schülerindividualitäten festgestellter Lehrgang wie der des Konservatoriums schwerlich in dem Maß für Franz förderlich sein würde, als er es sich vorstelle. Für ein Talent wie das seine wäre die Öffentlichkeit die richtige Schule, aber nicht das Konservatorium, welches seine Zöglinge statutarisch von der Öffentlichkeit abschließe.

Es blieb Adam Liszt nichts anderes übrig als sich in die gegebenen Verhältnisse zu fügen. Er that es, ohne dabei jedoch die künstlerischen Ziele für Franz aus dem Auge zu verlieren oder auch in irgend einem Punkt aufzugeben. Zunächst suchte er den Komponisten Paër als Kompositionslehrer für ihn zu

gewinnen — der Unterricht Reicha's fällt in eine spätere Zeit —, sowie Franz's Thätigkeit zu regeln.

Als er so einigermaßen und so weit es die Umstände gestatteten, diesem Drange genügt hatte, gab er mit Franz die Empfehlungsschreiben ab, welche die ungarische und österreichische Aristokratie ihrem Schützling nach Paris mitgegeben hatte. Sie führten das Talent des Knaben vor das Podium der höchsten Aristokratie Frankreichs.

In Folge dieser Empfehlungsschreiben befand sich Franz Liszt plötzlich mitten in dem vielseitigen und vielfach verschlungenen musikalischen Leben von Paris. Die Salons der Aristokratie wurden der Boden, auf welchem sein Genie, noch ehe er in die große Öffentlichkeit trat, die glänzendste Anerkennung fand. Er hatte bei der Herzogin von Berry, gleich darauf bei dem Herzog von Orleans — dem späteren Bürgerkönig Louis Philippe — gespielt, welche beide die gesellschaftlichen Spitzen des alt- und jungfranzösischen Adels, einer alten und einer angehenden neuen Zeit bildeten. Hier wie dort hatte er das Interesse für sich erweckt und wurde namentlich beim Herzog von Orleans, der schon damals „bürgerlich" zu leben und sich zu äußern begann, mit persönlichen Aufmerksamkeiten förmlich überhäuft. So sagte der Herzog zu Franz, hingerissen von seinem Spiel, er möge sich zum Geschenk ausbitten, was sein Herz begehre. Naiv bat dieser um einen Pulicinello, welchen der gerade neben ihm stehende kleine Prinz von Joinville in seinen Händen hielt. Von diesem Moment an wurden, so oft er bei dem Herzog spielte, ganze Körbe voll Spielzeug beim Fortgehen in seinen Wagen gepackt, so daß seine Mutter meinte, ein Extrazimmer zum Aufbewahren der herzoglichen Spielwaaren werde sie jedenfalls noch miethen müssen. — Der Herzog auch soll es gewesen sein, der ihn in Paris zuerst den „kleinen Mozart" nannte.

Die Gunstbezeugungen einflußreicher und vornehmer Persönlichkeiten machten ihn bald zur Mode. Kaum verging ein Abend, an dem er nicht im Salon eines Duc oder einer Duchesse, eines Prince oder einer Princesse vorspielte. Der Reiz seines Spiels ging ans Unglaubliche. Selbst hervorragende und erprobte Künstler mußten vor ihm zurücktreten.

In jener Zeit, als der Knabe Liszt nach Paris kam und die Sensationserscheinung während mehrerer musikalischer Saisons in

den höheren Kreisen bildete, war hier meist Rossini der Maëstro, welcher die exquisitesten Hauskoncerte arrangirte. Die Programme bestanden überwiegend aus Arien und Duetten seiner Opern, zu deren Ausführung er nur Gesangscelebritäten der pariser Oper gewann. Deßgleichen waren die mitwirkenden Instrumentisten nur Virtuosen ersten Ranges. Die Pianisten Henri Herz, Moscheles, die Geiger Lafont, Bériot, der Harfenist Nadermann, Tulou, der Flötist Karl's IX., und nun das musikalische Wunder der Welt: »le petit Litz«, wie die Pariser seinen Namen schrieben und aussprachen — sie alle gehörten zu den ausgesuchtesten Virtuosen der Koncerte der vornehmen Welt. Rossini saß bei denselben den ganzen Abend am Klavier, dirigirend und begleitend, und verließ seinen Platz nur, um ihn einem Virtuosen für seinen Vortrag einzuräumen.

»Le petit Litz« war bald der Bevorzugte unter den Virtuosen. Während nach höfischer und hergebrachter Sitte die Künstler durch einen place à part von der Gesellschaft getrennt waren, zog ihn diese entzückt in ihre Reihen.. Männer wie Frauen plauderten mit ihm, sein gebrochenes Französisch ergötzte sie und ihr Lob fand so wenig ein Ende, als ihre Aufmerksamkeiten für seine Person eine Grenze. Wie in der wiener, so bürgerte er sich in der pariser Aristokratie ein, und die Kluft, die dem Künstler gegenüber sonst hier herrschte, erlangte bei ihm keine Geltung. Er war das enfant gâté der vornehmen Gesellschaft. Und wie es hier war, so war es in den Kreisen der Künstler und Gelehrten — er war das enfant gâté des gebildeten Paris.

Dieses außerordentliche Interesse für den Knaben trug nicht wenig dazu bei, daß schon sein erstes öffentliches Auftreten in Paris von dem seltensten Erfolg begleitet war. Schon damals war es für den Künstler schwierig in Paris Koncerte zu geben. Meistens debütirten sie darum nur in den Salons. Nicht nur, daß Saal und Beleuchtung sehr kostspielig, daß es schwer war die mitwirkenden Kräfte zu gewinnen und auch die publicistische Vorbereitung nicht leicht zu erringen war, so gehörte auch, wenn man nicht über einen großen künstlerischen Ruf bereits verfügte, eine ausgebreitete persönliche Bekanntschaft dazu, um aus ihr ein Auditorium gewinnen zu können. Franz Liszt hatte mit diesen Schwierigkeiten nichts zu thun. Sein Auftreten in Privatkreisen hatte ihm wie im Flug Publikum und Presse gewonnen, und blieb ihm

gegenüber auch die Kabale, welche kleinlicher Künstlerneid im Dunkeln webt, nicht aus, so konnte sie doch die Erfolge nicht aufhalten, die, so jung er war, sich aus der Größe seines Genies und der Wirkung, die es ausübte, bestimmten.

Sein erstes öffentliches Auftreten in Paris war am 8. März 1824 im italienischen Opernhaus, unter Mitwirkung des Orchesters der italienischen Oper, eines der besten der Welt. Die auserlesenste Gesellschaft aller Kreise hatte sich zu demselben eingefunden. Der Enthusiasmus und die Bewunderung, welche er als Virtuos wie als Improvisator erregte, die Berichte selbst, welche aus jener Zeit vorliegen, streifen an das Märchenhafte.

„Der junge Liszt ist keines von den kleinen Wunderdingern, die man mit Zuckerstückchen und Fasten lehrt!" schreibt ein pariser Referent an die wiener ‚Allgemeine musikalische Zeitung'. „Er ist ein wahrer Künstler, und was für einer! Er ist, wie man sagt, elf Jahre alt; aber wenn man ihn ansieht, sollte man glauben, er sei nicht älter als neun. Seine Augen glänzen von Lebhaftigkeit, Muthwillen und Fröhlichkeit. Man führt ihn nicht zum Klavier, sondern er fliegt darauf zu. Man klatscht ihm Beifall und er scheint überrascht. Man wiederholt das Beifallklatschen und er reibt sich die Hände; diese kindliche Zerstreuung erregt lautes Lachen. Man muß dieses Kind gehört haben, um einen Begriff von seinem wahrhaft wunderbaren Talent zu haben. Man wird es nie begreifen können, wie zehn kleine Finger, welche die Tonleiter nicht umspannen, sich auf so verschiedene Weise vervielfältigen können, um die schwersten Akkorde hervorzubringen und alle Massen der Harmonie so geschickt zu mäßigen oder zu beflügeln. Man schrie Wunder unter den Zuhörern und mehrere von ihnen müssen geglaubt haben, es werde hier Zauberei getrieben; denn sie verlangten, daß man das Klavier nach der Querseite stelle, hinter welchem der junge Künstler etwas bedeckt saß. Sobald dieses aber geschehen war, erschollen die Bravos mit verdoppelter Gewalt und ein entzücktes Publikum zollte zu gleicher Zeit dem herrlichen Vortrage, dem Alter des Virtuosen, seiner Artigkeit und der Begeisterung, wovon er ergriffen war, seinen lebhaften Beifall. Die Improvisation schien ihm nur ein Spiel zu sein. Er wählte die bekannte Stelle aus Figaro's Hochzeit: ‚Jetzt geht nicht mehr an Damentoiletten'. War diese Improvisation vorbereitet? Man kann es in der That nicht glauben. Aber wäre sie es wirklich einiger-

maßen gewesen, so waren doch ohne Widerrede die tours de force beim Schluß zu wunderseltsam, als daß man der Begeisterung, dem Ungestüm und der Eigenthümlichkeit (la verve, la fougue et l'originalité) des Künstlers, wovon sie beseelt waren, die ehrenvollste Anerkennung versagen könnte. Liszt wurde nochmals hervorgerufen und mußte den Rundgang um die Logen machen."

Dieser „Rundgang um die Logen", welcher sich bei »le petit Litz'« Koncerten mehrfach wiederholte, bestand in der Auszeichnung in die Logen der vornehmen Herrschaften gerufen und von ihrem Enthusiasmus und ihrer Bewunderung nahezu erdrückt zu werden.

Eine größere Ovation als diese aber brachte ihm bei seinem ersten öffentlichen Auftreten das ihn begleitende Orchester der italienischen Oper, eine Ovation, wie sie schmeichelhafter kaum einem Künstler widerfahren ist.

Der Knabe nämlich hatte ein Solo. Gespannt hörten pausirend die Musiker ihm zu. Ganz hingegeben an sein Spiel — vergaßen sie beim Ritornell einzufallen. Man verglich ihn nun in dem herrschenden galanten Stil damaliger Zeit mit Orpheus. „Orpheus rührte die Thiere des Waldes und bewegte die Steine", sagte man, „aber der kleine Litz rührt das Orchester, daß es verstummt."

Diese ihm von dem Orchester dargebrachte Ovation ist dem »Drapeau Blanc«[1]) entnommen, welcher über des Knaben Leistungen und ihre Aufnahme seitens des Publikums berichtend die Einzelheiten seines ersten pariser Koncertes der Nachwelt aufbewahrt hat. Trotzdem dieser Bericht der üblichen Floskeln des damaligen Schreibstils nicht ermangelt, so charakterisirt er dennoch die hervorragenden Seiten seines ihn über alle frühreifen Talente erhebenden Genies so scharf, daß er als ein biographisches, um nicht zu sagen kunsthistorisches Blatt gelten darf. Er lautet:

„Ich kann nicht umhin: seit gestern Abend glaube ich an die Seelenwanderung. Ich bin überzeugt, daß die Seele und der Geist Mozart's in den Körper des jungen Liszt übergegangen sind, und niemals hat sich die Identität durch deutlichere Zeichen offenbart: dasselbe Vaterland! dasselbe wunderbare Talent in der Kindheit und in derselben Kunst! Ich berufe mich deßhalb auf alle die, welche das Glück hatten den wunderbaren kleinen Künstler zu hören.

1) 9. März 1824.

Kaum kann er seine kleinen Arme bis zu den beiden entgegengesetzten Enden der Klaviatur ausstrecken, kaum erreichen seine kleinen Füße die Pedale, und doch ist dieses Kind ohne Vergleich, ist es der erste Klavierspieler Europas, ja Moscheles selbst würde sich durch diese Versicherung nicht beleidigt fühlen.

Mozart hat, indem er den Namen Liszt annahm, nichts von diesem niedlichen Gesicht verloren, welches immer das Interesse vermehrt, zu dem uns ein Kind durch sein frühreifes Talent begeisterte. Die Gesichtszüge unseres kleinen Wunderkindes sprechen Geist und Munterkeit aus. Er selbst stellt sich uns mit vieler Anmuth dar und das Vergnügen, die Bewunderung, die es, sobald seine Finger auf den Tasten herum schweifen, bei den Zuhörern erregt, scheinen für ihn ein Spiel, eine Unterhaltung, die ihn sehr belustigt, zu sein.

Es ist wenig für ihn, sagt Grimm, ein Tonstück von außerordentlicher Schwierigkeit mit der vollkommensten Präcision, mit Sicherheit und unerschütterlicher Ruhe, mit kühner Eleganz und doch mit einem durch alle Schattirungen köstlichen Gefühl, mit einem Wort, es mit einer Vollkommenheit vorzutragen, welche die geschicktesten Künstler, die schon seit dreißig Jahren dieses so schöne und so schwere Instrument studirt und es geübt haben, zur Verzweiflung bringt.

Um eine Idee des Eindrucks zu geben, welchen die Zuhörer empfinden mochten, erwähne ich nur die Wirkung, die sein Spiel auf die Musiker des Orchesters der italienischen Oper, des besten in Frankreich und Europa, hervorbrachte. Augen, Ohren und Seele waren an das magische Instrument des jungen Künstlers gefesselt. Sie vergaßen darüber, daß sie selbst Mitwirkende in diesem Koncert waren, und alle Instrumente blieben bei dem Einfallen des Ritornells aus. Das Publikum bezeugte durch sein Lachen und Klatschen, daß es ihnen von Herzen eine Zerstreutheit vergab, die vielleicht die anerkennendste Huldigung war, welche das Talent des kleinen Wunderkindes jemals empfangen hat.

Man hatte zu Anfang das Instrument ziemlich ungeschickt aufgestellt, indem der Schweif, wie gewöhnlich, gegen das Publikum gerichtet und Liszt dadurch ganz von seinem Notenpult verdeckt war. Die Zuhörer sprachen den Wunsch aus das Kind auch gern sehen zu wollen; man veränderte nun die Richtung des Instruments und stellte es so, daß der Spielende dem Kapellmeister den Rücken

wendete. Ohne durch diese neue Ungeschicklichkeit außer Fassung gebracht zu sein, spielte er mit derselben Überlegenheit, die er schon in dem Koncert entfaltet hatte, ein variirtes Thema von Czerny, der sein Lehrer gewesen sein soll, wenn es übrigens wahr ist, daß er je einen gehabt. Kaum sah er in langen Zwischenräumen seine Noten. Seine Augen schweiften unablässig in dem Saal umher; und er begrüßte durch freundliches Zulächeln und Kopfnicken die Personen, die er in den Logen erkannte.

Endlich warf Liszt Pult und Notenheft bei Seite, überließ sich in einer freien Phantasie seinem Genius; und hier fehlen alle Worte um die Bewunderung auszudrücken, die er alsbald erregte! Nach einer harmonisch zusammengefügten Einleitung nahm er Mozart's schöne Arie aus der Hochzeit des Figaro: »Non più andrai« zum Thema. Wenn, wie ich früher schon gesagt habe, Liszt durch eine glückliche Seelenwanderung nur ein fortgesetzter Mozart ist, so hat er sich selbst den Text geliefert.

Sie haben schon gesehen, wie ein Kind einen Käfer, welcher unbewußt umher flattert, an einem seidenen Faden oder einem langen Haar gebunden hält und seinen schnellen Bewegungen folgt, den Faden entschlüpfen läßt, um ihn rasch wieder zu ergreifen; den Flüchtling an sich zurückzuziehen, um ihn wieder fliegen zu lassen: nun so haben Sie ohngefähr einen Begriff von der Art, wie Liszt mit seinem Thema spielt, wie er es verläßt, um sich seiner plötzlich wieder zu bemächtigen, es noch einmal verliert, um es eben so rasch wieder zu finden, wie er es durch die überraschendsten Modulationen, glücklichsten und unerwartetsten Übergänge durch alle Tonarten führt: und alles dies inmitten der staunenswerthesten Schwierigkeiten, die er scherzend nur zu schaffen scheint, um das Vergnügen zu haben über sie zu triumphiren.

Die lebhaftesten Beifallsbezeigungen und wiederholter Hervorruf hallten im Saale wieder. Die Beweise des Vergnügens und der Bewunderung waren unerschöpflich, sowie die zarten Hände der holden Zuhörerinnen unermüdlich waren. — Das glückliche Kind dankte lächelnd. A. Martainville."

Welcher Bericht über die Kunstleistungen eines zwölfjährigen Knaben! Und er war nicht vereinzelt in Paris; die gesammte Presse floß über in ihrem Enthusiasmus. Nach einem Concert spirituel, in welchem der kleine Liszt mitgewirkt hatte, erging

sich der »Etoile«[1]) in ähnlicher Weise wie der »Drapeau Blanc«. Er nannte sein Spiel „stolz und männlich", „vollendet in allen Einzelheiten" und von „bezaubernder Eleganz".

In diesen Berichten spiegelt sich Franz Liszt's künstlerische Zukunft, sein ganzes künftiges Sein als Virtuos und Komponist gleichsam im Voraus, und die Einzelmomente, die ihm ein nur ihm allein gehörendes und keinen Vergleich mit andern Genien zulassendes Gepräge, das fest und flammend zugleich, geben sollten, treten schon hervor in ihrer Vielseitigkeit, in ihrem Glanz, in ihrer massenbezwingenden Gewalt.

Von besonderem Interesse und seine Richtung als Komponist vorverkündend sind seine Improvisationen. Nicht allein die Leichtigkeit, die geniale spielende Leichtigkeit, mit welcher er die Formen aus der Unmittelbarkeit des Moments hervorbrachte, die Freiheit, mit welcher er, ganz Naivität, mit seinen Themen spielte und sie doch zugleich mit Beharrlichkeit festhielt, nicht nur die zu jeder Zeit vorwaltende „große Schöpferstimmung" — denn anders läßt sich wohl das jedem schaffenden Künstlergenius eingeborene geheimnisvolle Element, das ihn immer bereit erhält sein eigenes Selbst zu äußern, kaum nennen — nicht allein diese genannten Momente treten aus allen Berichten überraschend hervor, sie sprechen auch von „wunderseltsamen Harmonien", von „überraschendsten Modulationen", von „glücklichen und unerwarteten Übergängen".

Konnte auch allen diesen Eigenthümlichkeiten noch keine Folge und Deutung gegeben werden, so waren sie doch so außerordentlich, so frappant, so nur vergleichenswerth mit dem im damaligen Kunstbewußtsein am höchsten stehenden musikalischen Genius, mit Mozart, daß sie Niemand entgehen konnten und kaum ein Bericht existirt, welcher dieselben nicht hervorhebt.

Aber auch spaßhafte Lobhudeleien und Übertreibungen aller Art kamen in der Presse vor, welche nur aus dem noch heutigentags so vielfach grassirenden Unsinn entstehen konnten, musikalisch ungebildete Litteraten und Dilettanten zu Berichterstattern zu nehmen. So nur konnte es geschehen, daß ein Journalist sich folgendermaßen über Liszt's Genie ergehen konnte:

„Gestern haben wir die Wundererscheinung des jungen Mozart unseres Zeitalters gehört. Würde man je geglaubt haben, daß

1) 15. April 1824.

ein Kind im Klavierspielen es so weit bringen könne mit Begleitung des Orchesters der großen Oper zu phantasiren! Dieses Wunderkind that es zum Erstaunen aller Anwesenden." [1])

Der Knabe nämlich spielte ein Koncert Hummel's mit Orchester auswendig, was allerdings damals noch ungewöhnlich war, und in Folge dessen bildete sich im Kopf jenes Referenten dieses nette Mißverständnis. Und die leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung" druckte dieses Referat in gutem Glauben ab.

Der Erfolg seines ersten öffentlichen Auftretens in Paris war ein so durchschlagender, daß alle weiteren Produktionen nur eine Wiederholung desselben zu nennen sind. Nach ihm schien er buchstäblich »la huitième merveille du monde«. Ohne ihn gab es keine musikalische Soirée, weder in den Hôtels der Aristokratie noch in den Salons der Standes- und Geistesdistinguirten überhaupt. Man besang ihn in Gedichten und an den Schaufenstern der Kunsthandlungen prangte sein Bild mit Versen darunter [2]) und F. J. Gall, der Begründer der Schädellehre, gipste seine Stirn- und Schädelbildung, um zu Gunsten seiner Wissenschaft Studien daran zu machen.

Wie man seine Produktionen einzig fand, so liebte man ihn selbst. Sein Spiel und seine Person waren so verschmolzen, so Eins, daß er nicht musicirend gleichsam eine Fortsetzung seiner Musik schien und alle die Besonderheiten, welche sich durch sie ausdrückten, sich durch sein persönliches Wesen von neuem, aber durch die Art und Weise, wie er sich gab, durch die Sprache, wie durch seine Mimik äußerten. Was er that und sagte, und wie er es that und sagte, war unerwartet wie die Wendungen, die „wunderseltsamen" seiner Improvisationen. Alles aus dem Moment geboren, alles Wärme, alles Leben und Geist, nirgends eine Schwere. Sein Wesen und die Noblesse seines Gemüthes entzückten nicht minder, und so kann es kaum verwundern, daß die Augen von Paris gleichsam auf ihn gerichtet waren und er in aller Munde lebte. Bald bildeten seine eigenthümlichen Vorträge am Klavier den Konversationsstoff, wobei man sich erzählte, daß der bereits greise Tra-

1) Vergl. Leipziger „Allgemeine musik. Zeitung". XXVIII. Band, 1826, Seite 88.

2) Von Roehn gezeichnet und von Villain lithographirt.

göde Talma ihn mit leidenschaftlicher Begeisterung in die Arme geschlossen und ihm eine große Zukunft prophezeit habe, bald war es die ihm zu Theil werdende Gunst der hohen Gesellschaft, von der man sprach — die Lobeserhebungen des Duc d'Orleans, die schwärmerische Zuneigung, welche der in ganz Paris bekannte, durch bittere Erfahrungen zum Misanthropen gewordene Marquis de Noailles für den genialen Knaben gefaßt hatte und die ihn seine menschenfeindlichen Grillen so vergessen ließ, daß er häufig seinen Mentor machte, ja sogar eigenhändig eine Art Album, bestehend aus einer Kollektion guter Nachbildungen von Meisterwerken der Malerei, für ihn zusammensetzte, um ihn auch mit dieser Kunst vertraut zu machen.

Dann wieder kursirten pikante Antworten und Anekdoten von Franz selbst. Heute theilte man sich unter Lachen mit, daß sein Übermuth einen Straßenauflauf verursacht habe, indem er eine Handvoll kleiner Münzen unter einen Rudel gamins geworfen, die nun zu seiner großen Belustigung sich um sie rauften; morgen pries man sein gutes Herz, das an keinem Nothleidenden und Bittenden vorüber gehen konnte, ohne ihn durch eine Gabe erfreut zu haben.

Das war nun wirklich so. Franz konnte Niemand eine Bitte abschlagen, selbst dann nicht, wenn sie Unbequemlichkeiten mit sich brachte. Eine hierher gehörige Anekdote, die man sich vielfach in Paris erzählte und die nicht ohne charakteristische Streiflichter ist, mag, obwohl schon vielfach verbreitet, hier einen Platz finden. Eines Tags ging er über die Boulevards, wo einer der dort mit Straßenkehren beschäftigten jungen Savoyarden ihn um einen Sou bat. Schnell griff er in die Tasche — fand aber nur ein Fünffrancsstück. Verlegen betrachtete er es einen Moment und fragte dann den Bettler, ob er wechseln könne. „Nein", erwiderte ihm dieser mit bedauernder Miene. „„Nun, dann geht und wechselt schnell!"" sagte er, ihm das Geldstück gebend. Der Savoyardenknabe nahm es und lief fort, um zu wechseln, hatte aber seinen Besen der Obhut des jungen Herrn vordem empfohlen, der ihn aus seiner Hand nahm und darauf gestützt seiner Rückkunft wartete. Da stand nun der junge gefeierte Künstler das anvertraute Gut festhaltend, ohne daran zu denken, wie komisch er sich ausnahm. Erst als die Blicke Vorüberfahrender ihn erstaunt und lachend ansahen, ward er sich dessen bewußt — aber er ließ den Besen nicht fallen, er hielt ihn fest wie eine Pflicht, bis sein Eigenthümer zurückkam.

Solche kleine Charakterzüge, die man sich von ihm erzählte, waren eine Würze zu dem enthusiastischen Interesse, welches er hervorgerufen und das sich in einem Grade ausdrückte, der uns heutigen Tags wie eine Fabel erscheint. Die Thatsache der überall zündenden und fesselnden Wirkung seines Spiels wie seines Wesens — einer Wirkung, die so groß ist, daß die gesammte Kunstgeschichte kein zweites Beispiel kennt, erklärt sich jedoch leicht aus den Eigenthümlichkeiten derselben, die ebenso überraschend wie glänzend, ebenso vielseitig wie kräftig und zart hervortraten. Der Höhegrad des Genies bestimmt seine Wirkung.

Der letzteren kann allerdings die Zeit selbst mit ihrer Stimmung entgegenkommen und ihr eine breite Basis und erhöhten Glanz geben, wie es auch der wunderbaren Erscheinung des Knaben Liszt gegenüber der Fall war, sie kann ihr auch umgekehrt abgeneigt sein, allein aufheben kann sie dieselbe nie, nur beschränken.

Dem kleinen Liszt kam die Zeitstimmung in glücklichster Weise entgegen, und selten dürfte einem Künstler es zu Theil werden so sehr und so ganz den Boden für die Wirkung seines Talentes fertig vorzufinden, wie ihn der Knabe Liszt in Paris und in jener Zeit überhaupt fertig vorfand. Man stand in der Mitte der Restaurationsepoche. Die geistige Müdigkeit, welche nach den Stürmen und Schreckniſſen der Revolution und des Kaiserreichs die Gemüther erfaßt hatte, war einer frischen Elasticität der Stimmung gewichen. Glücklich in der wieder hergestellten Ordnung und Ruhe gab man sich um so mehr mit der ganzen Unmittelbarkeit und Wärme der Empfindung hin, je mehr die vorhergehenden Zeiten schreckenreich und umdüstert, ja arm an inneren Ruhemomenten sich gezeigt hatten.

In solchen Augenblicken der Zeit und des Lebens ist die Empfänglichkeit für den Genuß höher gestimmt und allgemeiner. Die streitenden Mächte treten zurück und die Gefühls- und Phantasiewelt tritt ausruhend und geschäftig zugleich in den Vordergrund und giebt sich um so rückhaltsloser an Erscheinungen hin, die den inneren Zustand in erhöhten Schwung versetzen, je größer nach dieser Seite die Entbehrungen waren, die Herz und Phantasie erlitten. Da wird der Enthusiasmus dann zu hellen Gluthen und giebt der Zeit und ihren Dingen besondere Beleuchtung, helle Strahlen insbesondere auf die Kunstgenien werfend, deren Richtung der allgemeinen Stimmung Nahrung bringt. Und das war bei »le petit Litz« der Fall.

VIII.

Koncertreisen.

(Frühjahr 1824 — Herbst 1825.)

Franz beginnt eine Operette in Musik zu setzen. Wolken. Kabalen. Reiseprojekte. Frau Liszt kehrt nach Österreich zurück. England. Auftreten in London. In den Salons; im Koncertsaal. Beendigung der Operette. Rückkehr nach Paris. Freunden. Reise in die französischen Departements. Zum zweiten Mal England. Erwachendes Selbstbewußtsein. Seine Reife. Widerwillen gegen den Virtuosenberuf. Pierre Rode. Seines Vaters Gesundheit wird schwankend.

Adam Liszt bemerkte mit freudiger Genugthuung die sich entwickelnde Künstlerkarrière seines Sohnes. So hatten sie seine künstlerischen Träume nicht zu hoffen gewagt. Franz stand auf der Höhe damaliger Virtuosität. Ruhm und Auszeichnungen strömten ihm zu und auch an pekuniären Erfolgen fehlte es nicht; er hatte sogar Ersparnisse machen und seine ersten tausend Gulden an die fürstlich Esterhazy'sche Kasse zur Verzinsung senden können.

Und zu diesem äußern Glück trat noch hinzu, daß Franz's künstlerische Entwickelung, trotz seiner Nichtaufnahme am Konservatorium, nicht nur in kein Stocken gerathen war, sondern einen großen Aufschwung nahm. Sein Kompositionslehrer Paër fand seine Übungen in der Komposition so vielversprechend, daß er nach Verlauf einiger Monate den Knaben zum Komponiren eines kleinen Librettos ermunterte, was von diesem mit Feuereifer ergriffen und von seinem Vater nicht minder freudig begrüßt wurde. Hatte doch auch Mozart ein solches als Knabe komponirt: »La finta semplice«.

Schon in den ersten Monaten dieses Jahres (1824) wurde der wiener „Allgemeinen musikalischen Zeitung" aus Paris geschrieben:

„Der junge Ungar, der seit einiger Zeit ganz Paris durch sein musikalisches Talent in Erstaunen setzt, der elfjährige [1]) Franz Liszt, will eine Oper komponiren. Mehrere von unsern dramatischen Dichtern haben sich eifrigst bestrebt sich den Triumphen, die seiner auf der Bühne warten, zuzugesellen."

Dem war so. Kaum, daß des Knaben Wunsch nach einem Operntext laut geworden, als sich auch verschiedene Dichter einfanden ihm ihre Libretti zu empfehlen. Er entschied sich für einen einaktigen, von dem fruchtbaren, jetzt aber vergessenen Dichter Théaulon verfaßten Operntext. Théaulon war wohl kein Dichtergenie, aber ein tüchtiger Reimschmied, der die allgemeinen Forderungen des Tages verstand und für die Bühne viel gearbeitet hatte — nicht weniger als dreihundert Stücke! Darunter ein im Auftrag des Königs Friedrich Wilhelm III. von Preußen gedichteter und von Spontini in Musik gesetzter Operntext.

Der Titel des von Franz Liszt gewählten Textes war: »Don Sancho ou Le Château de l'Amour«.

Es läßt sich kaum denken, daß Théaulon's Dichtung großen Anspruch an Poesie erhob — leider ist keine Spur mehr von ihr aufzufinden — dagegen läßt sich mit Gewißheit annehmen, daß sie regelrecht nach den dramatischen Gesetzen des klassischen Parnasses der Académie française verfaßt war, und die im „Liebesschloß" sich bewegenden Figuren hübsch wie aus Holz gedreht einher stolzirten. Für die jugendliche Einbildungskraft des Knaben war die Dichtung jedenfalls sehr anziehend und mit dem stürmischen Enthusiasmus seines Wesens begann er sie unter Paër's Leitung in Musik zu setzen.

Diese Freuden blieben Adam Liszt nicht ungetrübt. Er war nicht eitel genug und dabei zu klug, vor allem ein zu gewissenhafter Vater, um sich ihnen blind hingeben zu können. Einestheils stiegen Besorgnisse in ihm auf, das gegenwärtige, wenig gesammelte Leben könne verflachend auf Franz zurückwirken und späteren höheren Zielen entgegentreten, anderntheils war er nicht gern in Paris. Als Ungar hierher verpflanzt war er überhaupt viel zu sehr Neuling im Welttreiben, speciell im musikalischen Leben, wie es ihm hier entgegentrat, wo sich Hunderte von Fäden tagtäglich

1) Er war übrigens 12 Jahre alt.

zufällig durchkreuzen und Hunderte tagtäglich im Stillen feindlich durchkreuzt werden, um sich wohl fühlen zu können. Sein Unbehagen aber steigerte sich, als diese Fäden anfingen auch Franz in ihre Tagesarbeit zu ziehen und er die Kehrseite des Ruhms, Neid und Kabale, in ihrer kleinlichsten Gestalt kennen lernen mußte.

In der ersten Zeit ihres pariser Aufenthaltes schien sich das durch den jugendlichen Aar zurückgedrängte Alltagsgeschlecht der Pianisten und Virtuosen in dem Gedanken zu beruhigen, daß seine Jugend ihn ungefährlich mache. Sein sich steigernder Flug nahm ihm jedoch bald diese Beruhigung, und in gehässiger Weise suchte es seines Ruhmes Fittige herabzudrücken. Schmäh- und Drohbriefe liefen bei Adam Liszt ein, und öffentliche Herabsetzungen und Verdächtigungen, die ihre Verbreitung sogar über den Rhein herüberfanden, blieben nicht aus. Welcher Art diese Erfindungen waren, theilt der damalige pariser Berichterstatter der Musikzeitschrift „Cäcilie" mit, dessen Referat auch nebenbei einen Blick in die Charlatanerie werfen läßt, welche mit der während der Virtuosenepoche in Mode stehenden, jetzt glücklich aus unserem Koncertsaal gänzlich verbannten „freien Phantasie" getrieben wurde. In der „Cäcilie" lesen wir: [1])

„Der Zorn der Bärtigen (der Kinder Israels), welche sich hier die Auserwählten auf dem Fortepiano halten, über diesen Unbärtigen (Liszt) ist groß. Sie schreien: kreuziget, kreuziget ihn! Es heißt sogar, einer derselben, dem aus eigener Erfahrung bekannt ist, daß zum Improvisiren zwei Personen gehören, der Improvisator nämlich und der Gevatter (»Compères« so heißen im Französischen die theilnehmenden Freunde, welche mit dem Charlatane einverstanden sind und ihnen das Geld des Publikums in die Taschen zu spielen verstehen), habe den Gevatter des Wunderkindes bestochen, damit dieser ein anderes als das verabredete Thema geben möge. Dies sei geschehen; aber das Kind habe das fremde Thema besser variirt, als sein böser Feind die Themen zu variiren vermöge."

Konnten auch die von den zweifelhaften Söhnen Apolls in der Form kleinlichen Klatsches auf »le petit Litz« abgeschossenen Pfeile nicht treffen und seine Stellung weder gefährden noch den Flug seiner Entwickelung stören, so war sein Vater in Folge dieser

1) 4. Heft 1824. „Allerlei aus Paris."

Feindseligkeiten doch so verstimmt, daß die pariser Atmosphäre ihm unerträglich wurde.

Ein glücklicher Umstand enthob ihn bald derselben. Es ging die Koncertsaison zu Ende und um diese Zeit traf es sich, daß sein Freund Sebastian Erard, welcher in London eine große Filiale seiner Pianoforte-Fabrik besaß, dahin reiste und ihn mit Franz zur Begleitung aufforderte. In London war die musikalische Saison noch nicht ganz vorüber und naturgemäß konnte sich da die Karrière, in welche Franz durch seine Nichtaufnahme im Konservatorium gedrängt worden war, fortsetzen.

So wurde denn beschlossen eine Koncertreise nach England zu unternehmen. An sie sollte sich eine andere in die Departements Frankreichs anschließen. Die Operette allerdings war kaum zur Hälfte fertig. In England sollte sie beendet werden.

Dieser Entschluß rief im Liszt'schen Familienleben eine Veränderung hervor. Um die freie Bewegung der künstlerischen Unternehmungen nicht zu erschweren, ordnete Adam Liszt an, daß seine Frau auf unbestimmte Zeit nach Österreich zurückkehren und bei einer Schwester in Grätz in Steiermark bleiben solle, bis die Koncerttouren beendet seien.

Das gab einen schweren Abschied — für Franz war er ein empfindlicher. Er stand in dem Alter, das der Mutterliebe mehr als der Mutterpflege bedarf. Doch dafür hatte sein Vater kein Verständnis. Seine Anordnung war nicht frei von dem Gedanken, daß es für Franz besser sei ihn für einige Zeit nur unter seine männliche Obhut zu stellen. Er fürchtete, daß bei den Hätscheleien der Frauen im Salon die weiblichen Einflüsse ein zu großes Übergewicht gewinnen und die zwischen Mutter und Sohn bestehende innige Liebe letzteren verweichlichen könne. Ohne Welterfahrung verstand er nicht, daß die männliche Jugend in einer nur männlichen Umgebung viel mehr den Irrthümern des Gefühls ausgesetzt ist, als wenn Mutterliebe sie umgiebt. Es lag überhaupt nicht in seinem Charakter, bestimmten Zielen und gefaßten Entschlüssen gegenüber dem Persönlichen eine Stimme zu erlauben.

Ein mehrjähriges Wanderleben breitete sich von da vor Adam Liszt und seinem Sohne aus — Niemand von ihnen war sich dessen so ganz bewußt. Und als Gatte und Gattin sich von einander trennten, ahnte keines von Beiden, daß es für sie kein Wiedersehen auf Erden gab.

Im Mai 1824 wurde die Reise nach England unternommen. London war das ausschließliche Ziel derselben.

Adam Liszt verlor hier bald seine Verstimmung. Die Verhältnisse sagten ihm mehr zu und es kam ihm vor, als stünde er auf sichererem Boden als in dem leichtlebigen Paris mit seinem ewigen Vibrato. Mit einem Wort, er fühlte gesunden Boden unter seinen Füßen und athmete auf. Waren auch die Salonbeziehungen zum Virtuosen dieselben wie in Paris, so waren sie Franz gegenüber nicht dieselben wie dort. Dort war er der Heros des Tages, das Hätschelkind der vornehmen Frauen, hier war er überall Master Liszt, ein für sein Alter unvergleichlicher und mit den Gaben des Genies ausgestatteter Virtuos. Das Tändeln und das Spielen mit dem Knaben fiel weg. Der Enthusiasmus war in Schranken gehalten. Kein heißes und kein leicht bewegliches Naturell zwang den Engländer einen Schritt über das Maß seiner gesellschaftlichen Form hinauszugehen. In den höheren Kreisen standen alle persönlichen Gunstbeweise hinter der unübersteiglichen Mauer der Etikette. Und war dann doch einmal ein Element in der Gesellschaft, dessen Unmittelbarkeit der Empfindung sich äußern wollte, so wußten die Wächter der Etikette jeden Schritt über die Vorschrift, oft in originellster Weise, zu verhüten, wie einmal Chopin gegenüber, dem sie das Klavier unter den Fingern wegrücken ließen, weil ein Glied der königlichen Familie, gelockt von des Zauberers Tönen, sich dem Instrument zu sehr genähert hatte und sie glaubten, es fehle ihm an freiem Raum sich zu bewegen.

Das Koncertiren des jungen Virtuosen beschränkte sich in London wie in Paris überwiegend auf Privatkreise, besonders in der vornehmen Gesellschaft. Seinen Glanzpunkt bildete hier sein Auftreten am Hofe Georg's IV., wo sein Erfolg ein unglaublicher war und er sich die Gunst dieses Königs erwarb.

Öffentlich spielte er nur einigemal, aber machte da wie dort Sensation. Während derselben Saison — fast zu gleicher Zeit mit ihm — lenkten noch zwei hervorragende frühzeitige Virtuosen die Blicke der musikalischen Gesellschaft Londons auf sich: der kleine Aspull aus Manchester, aus dem die Engländer so gern einen Mozart Brittanicus machen wollten, eine Hoffnung, die sich in keiner Weise gerechtfertigt hat, und dann die kleine gefühlvolle und talentirte Delphine Schauroth aus München, dieselbe, welcher in späteren Jahren Mendelssohn sein Gmoll-Koncert gewidmet

hat. Allein weder der junge Aspull noch die kleine Delphine konnten mit ihm wetteifern [1]). Er saß auf dem Pegasus, sie auf Steckenpferdchen.

Sein erstes öffentliches Koncert in London war am 21. Juni 1824.

Obwohl gerade an diesem Tag die vornehme und kunstliebende Welt durch einen großen Rout bei einem der englischen Prinzen und eine Benefiz-Vorstellung der gefeierten Sängerin Giuditta Pasta, die zu dieser Zeit in London gastirte, von dem Besuch seines Koncertes abgehalten war, fand sich dennoch eine zahlreiche, und musikalisch maßgebende Zuhörerschaft ein. Clementi, Cramer, Ries, Neste, Griffin, Kalkbrenner, Potter, Latour und andere Virtuosen standen am Instrument und bildeten gleichsam den Einfassungsrahmen zu „Master Liszt vor seinem Erard in London". Er spielte als erste Nummer ein Koncert von Nepomuk Hummel mit Orchester, letzteres dirigirt von Sir G. Smart. Der anhaltendste Applaus folgte und einstimmig riefen ihn die Künstler, die seinem Vortrag mit Aufregung gefolgt waren, wiederholt hervor.

In diesem Koncert trat er auch als Improvisator auf. Hatte er als Virtuos sein Auditorium zur größten Bewunderung hingerissen, so versetzte er es jetzt in ein namenloses Erstaunen, zumal man ihm ein Thema gegeben hatte, das ihm noch fremd war und ihm erst von einem der Künstler vorgespielt werden mußte. »The Morning Post« [2]) referirt hierüber, daß, nachdem Sir Smart das Publikum um ein Thema »on which Master Liszt could work« gebeten, endlich nach langer Pause eine Dame: „Zitti-Zitti" — ein Terzett aus Rossini's „Barbier" — gerufen und der junge Improvisator verstanden habe sogar eine Fuge aus ihm hervorspringen zu lassen.

Über solche Thaten des Genies war die musikalische Gesellschaft Londons ebenso erstaunt wie die Pariser und Alle, die Zeugen von ihnen waren. Die Tagespresse, sowie die Tradition haben viele derselben aufbewahrt, auch manche, die im gesellschaftlichen Rahmen stehen. So erzählte man sich, daß er mit andern Künstlern zu einer Soirée eingeladen war. Er kam sehr spät und ein namhafter

1) Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung" 1824, No. 34.
2) June 23th, 1824.

Pianist hatte sich diesen Abend bereits hören lassen, doch ohne zu fesseln. Nun wurde der junge Virtuos aufgefordert zu spielen. Sogleich setzte er sich ans Instrument und rief das Entzücken aller Anwesenden hervor. Er hatte auswendig, jener nach Noten gespielt. Hinter dem Fächer aber zischelte man sich Vergleiche über beide Virtuosen zu, die alle zu Gunsten Master Liszt's ausfielen. Die Freunde des andern Pianisten wollten ihn vertheidigen und gaben die Schuld dem sterilen und trockenen Charakter der Komposition. Zufällig griff bei diesem Plaidoyer Signora Pasta, die zugegen war, nach dem noch auf dem Pulte liegenden Notenheft und die Noten lesend erkannte sie, daß beide Vorträge ein und dasselbe Stück waren.

Nachdem die Saison vorüber war, blieb Adam Liszt, mit seinem Sohn sich ins Privatleben zurückziehend, bis Anfang des Jahres 1825 in London — für Beide eine ruhige Zeit, während welcher Franz nach einem von seinem Vater entworfenen Arbeitsplan seine Klavier- und Kompositionsstudien fortsetzte. Daneben erlernte er die englische Sprache, die er sich mit Leichtigkeit — auch die französische machte ihm keine Schwierigkeiten — aneignete.

Insbesondere jedoch beschäftigte ihn sein »Don Sancho«, den er in London fertig komponirte. Die Beendigung desselben verlangte eine Rückreise nach Paris. Paër sollte Einsicht in die Operette nehmen, seine Kritik abgeben und ihm bei ihrer Instrumentirung zur Seite stehen. Und dann, plante man weiter, sollte das Werkchen der Intendantur des Theaters der Académie royale zur Aufführung vorgelegt werden. Schwer entschloß sich Adam Liszt zu dieser Rückkehr, und doch mußte sie wegen der künstlerischen Laufbahn seines Sohnes sein. Der aber freute sich derselben; denn das stille, wenig anregende Leben, das in der großen Inselstadt geführt wurde, stand im Widerspruch mit seiner des Wechsels bedürftigen jugendlichen Natur. Wie jubelte er darum auf, als sie Anfang des Jahres 1825 den Kanal passirten und er das ernste, dunkle London hinter sich hatte, als er wieder in dem heiter bewegten, lachenden Paris einzog! Und wie noch mehr jauchzte er auf vor Freude, als Meister Paër nach Durchsicht des »Don Sancho« eine öffentliche Aufführung desselben billigte und endlich gar, um das Glück voll zu machen, die Intendantur der Académie royale sich zur Annahme desselben bereit erklärte. Die Aufführung sollte im Oktober sein.

Bis aber alle diese Angelegenheiten geordnet waren, verging eine geraume Zeit. Inzwischen trat Franz wieder vielfach in den Salons auf, wo man die Ankunft des »petit Litz« freudig begrüßte. Der Enthusiasmus für sein „unvergleichliches" Spiel war derselbe geblieben, auch der Enthusiasmus für seine Person. Tage, Wochen — sie glichen einer ihm dargebrachten Huldigung. Als nun aber der letzte Zweck der Reise nach Paris erreicht war — die Annahme zur Aufführung der Operette —, war auch Adam Liszt bereit die schon früher projektirte Koncerttour durch die Departements Frankreichs mit seinem Sohn anzutreten.

Diese Reise begann gegen das Frühjahr 1825. An sie schloß sich eine zweite nach England an. Beide Reisen füllten die Zeit bis zur Aufführung des »Don Sancho« aus.

Auf der Tour durch Frankreich wurden die Städte Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Nimes, Lyon, Marseille und andere besucht. In England spielte er diesmal nicht nur in London, sondern auch in Städten der Provinz. Als historisches Erinnerungsblatt, diesem letzteren Koncertiren in England angehörend, kann beifolgendes handbill gelten, auf welchem an der Spitze des Programms eine von dem Knaben komponirte „Große Ouvertüre für Orchester" überrascht (bezüglich ihrer IX. Kapitel), deren Spur vielleicht nur noch in dieser Anzeige vorhanden ist. Es lautet:

Theatre-Royal, Manchester.

Thursday, June 16, 1825.

MESSRS. WARD AND ANDREWS

Have great pleasure in announcing that they have succeeded (at a great expense) in engaging

Master Liszt,

Now only twelve years old;

Who is allowed by all those that have witnessed his astonishing Talents to be the greatest Performer of the present day on the

PIANO FORTE.

The Concert will commence with the highly celebrated

"OVERTURE TO DER FREISCHUTZ,"

Composed by C. M. von Weber,

Which received the most decided marks of Approbation at Mr. HUGHES' CONCERT, on Monday Evening last.

Recitative and Song—"The Eagle o'er the Victor's head." — Mr. ROYLANCE *Rook.*

Duet—"Gay being born."—Messrs. BROADHURST & ISHERWOOD. *Dale.*

Song—"Una voce poco fa."—Miss SYMONDS.—*Rossini.*

Air, with Grand Variations and Orchestral Accompaniments, composed by *Czerny* will be performed by (Reichstardt Valse)

MASTER LISZT,

On ERARD'S New Patent Grand Piano Forte of Seven Octaves.

Ballad—" My aine kind Dearie O!" — Mr. BROADHURST.

Round—" Yes, this the Indian Drum."—Miss SYMONDS,

Messrs. ROYLANCE, BENNET, & ISHERWOOD. *Bishop.*

Grand Concerto (a minor), with Orchestral Accompaniments, composed by *Hummel*, will be performed on

ERARD'S NEW PATENT GRAND PIANO FORTE, by MASTER LISZT.

PART SECOND.

MASTER BANKS,

(*Only Nine Years old*), *Pupil of Messrs. Ward and Andrews*,

Will have the honour of making his first appearance before the Manchester Public, and lead, ON THE VIOLIN, the favourite

"OVERTURE TO LODOISKA,"

Composed by *Kreutzer.*

Song — "The Spring with smiling face." — Mr. ISHERWOOD. *Shield.*

Duet—"When thy Bosom."—Miss SYMONDS & Mr. BROADHURST. *Braham.*

An Extempore Fantasia on the Grand Piano Forte by
MASTER LISZT,
Who will respectfully request a written THEMA from any Person present.

Song—"A Compir."—Violin Obligato, Mr. CUDMORE, Miss SYMONDS. *Guglielmi.*

Scotch Ballad— "John Anderson my Jo."—Mr. BROADHURST.

Glee— "Mynheer Vandunck."—Messrs. BENNETT, ROYLANCE and ISHERWOOD. *Bishop.*

LEADER . . . . . Mr. CUDMORE.
PRINCIPAL SECOND VIOLIN . . . Mr. A. WARD.
Mr. R. ANDREWS will preside at the GRAND PIANO FORTE.

The Orchestra will be completed on the following Grand Scale: 12 Violins, 4 Tenors, 6 Basses, 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarionets, 4 Horns, 2 Trumpets, 2 Bassoons, 3 Trombones, and Drums. And to afford every possible advantage to the Voices and Instruments, the Orchestra will be so constructed that they will be satisfactorily heard in every part of the House.

Tickets may be had at all the Music Shops and principal Inns. Mr. ELAND will attend at the Box Office on Monday and Tuesday preceding the Concert, and on Thursday, the day of Performance, from 11 to 2 o'clock each day.

The Doors to be opened at SIX o'Clock, and the Concert to commence at Seven precisely.

Boxes, 5 s.—Upper Boxes, 4 s.—Pitt, 3 s.—Gallery, 2 s.

The SECOND CONCERT will take place on MONDAY, the 20th instant.

Dieſem Koncert am 16. Juni 1825 in Mancheſter, folgte ebendaſelbſt eines am 20. Juni, in welchem Maſter Liſzt mitwirkte, und welches ebenfalls eine intereſſante Phyſiognomie zeigt:

SECOND GRAND CONCERT.

Theatre-Royal, Manchester.

Monday, June 20, 1825.

A NEW GRAND OVERTURE,

COMPOSED BY THE CELEBRATED

Master Liszt,

Will be performed (for the First Time in Public) by the Full Orchestra.

MASTER BANKS,

(*Only Nine Years old*), *Pupil of Messrs. Ward and Andrews*,

Having received the most decided Marks of Approbation at the First Concert, on Thursday Evening last, will have the honour of LEADING, on the VIOLIN, the favourite

Overture to Tancredi, composed by *Rossini.*

Mr. BROADHURST will (by particular desire) sing

"JOHN ANDERSON, MY JO!"

And several of his most Popular Ballads.

AIR, with Grand Variations by *Herz*, will be performed on the Grand Piano Forte by

MASTER LISZT,

Who will likewise perform an EXTEMPORE FANTASIA, and respectfully request *Two Written Themes* from any the Audience, upon which he will play his Variations.

Glee, "*Hark the Curfew's Solemn Sound*," accompanied on the Harp by Mr. T. HORABIN.

The admired Hunting Chorus from Der Freischutz,

With the Orchestral Accompaniments.

A GRAND QUINTETTE, composed by *Ries*, will be performed by Master LISZT, and Messrs. Cudmore, E. Sudlow, Sudlow and Hill.

PRINCIPAL PERFORMERS.

MASTER LISZT, (*only Twelve Years of age*), *allowed to be the greatest Piano Forte Player of the present day.*

Miss SYMONDS, (*from the Nobility's Concert.*)

MASTER BANKS, (*only Nine Years old*), Pupil of Messrs. Ward and Andrews.

Mr. BROADHURST.

Messrs. ROYLANCE, BENNETT, & ISHERWOOD.

LEADER . . . . . Mr. CUDMORE.

PRINCIPAL SECOND VIOLIN . . Mr. A. WARD.

Mr. R. ANDREWS will preside at the GRAND PIANO FORTE.

The Orchestra will be numerous and complete.

Tickets and Places may be had of Mr. ELAND, at the Box Office, on Saturday and Monday next, from Eleven to Two o'Clock each day.

The Doors to be opened at SIX o'Clock, and the Performance to commence precisely at SEVEN.

Boxes, 5 s. — Upper Boxes, 4 s. — Pit, 3 s. — Gallery, 2 s.

Bills, containing the words, will be given at the Doors of the Theatre, on the Evening of Performance.

Auch nach Caſtle Windſor vor Georg IV. ward der Künſtlerknabe wieder zum Vorſpielen eingeladen. Der König war ſo entzückt von demſelben, daß er den jungen Virtuoſen auch durch den Beſuch eines Koncertes, welches dieſer im Drurylane-Theater in London gab, auszeichnete und bei dieſer Gelegenheit ſogar die Wiederholung einer Pièce befahl.

Im Ganzen war der gegenwärtige Aufenthalt in London kurz. Doch nahm der junge Liſzt einen jener großen nicht leicht zu verwiſchenden Eindrücke mit fort, die außer ihm mancher Komponiſt hier empfangen und deren geiſtige Spuren oftmals ſpäter, wenn auch in ganz anderer Geſtalt, wieder nach außen treten — bei dem einen als Engels-, bei dem andern als Kinderchöre. Im Dom zu St. Paul hörte er einen der Kinderchöre, deren Pflege zu den engliſchen volkserziehlichen Specialitäten gehört, und die aus 7—8000, oft auch mehr[1]) Kindern (Schüler von Freiſchulen)

---

1) J. Ella (»Musical Sketches abroad and at home.« London W. Reeves) ſpricht ſogar von Chören von über 30000 Kindern. Auch mehrſtimmige Sätze ſollen von ihnen ausgeführt werden.

zusammengesetzt geistliche Lieder einstimmig vorsingen. Der Komponist der „Schöpfung", der des „Paulus", sogar der Repräsentant der französisch-musikalischen Romantik — Haydn, Mendelssohn, Berlioz waren, solche Chöre in demselben Dom hörend, gepackt, voll Staunen und Rührung. Ebenso erging es dem jungen Liszt, welcher bis jetzt wohl alles gehört hatte, was die Kunst an großartigen Aufführungen hervorbringen konnte, nur solche ergreifende Simplicität noch nicht. Die eigenthümliche Klangfarbe der Kinderstimmen — in dieser Masse — in den immensen Räumen von St. Paul ergriff ihn auf das heftigste und noch Tage nachher war ein tiefer, nahezu feierlicher Ernst an ihm bemerkbar.

Überhaupt war sein Wesen in letzter Zeit nicht mehr so unbefangen heiter. Er stand in seinem vierzehnten Lebensjahre, in dem Alter, in welchem beim Knaben ein Umschwung der physischen Entwickelung eintritt und der Drang zum Selbstgefühl und Selbstbewußtsein, der sich ebenso häufig schroff, wie in Zurückhaltung äußert, stark wird.

So konnte er plötzlich nicht mehr hören, wenn er »le petit Litz« genannt wurde. Er wollte als erwachsen gelten und fühlte sich auf einmal erwachsen und reif. Beziehungsweise hatte er Recht: er war über seine Jahre reif. Aber diese Reife war die göttlich eingeborene des Genies, die sich auf die Kunst und auf Dinge, die mit ihr im Zusammenhang stehen, bezog. Hier hatte er eine Schärfe des Erkennens und des Urtheils, wie sie im allgemeinen dem Menschen mehr am Ende als am Anfang seines Lebens zu eigen ist und auch dann nur zu eigen wird, wenn seine Begabung keine geringe war. Anders war es mit seiner Reife gegenüber dem Leben. Hat auch das Genie vor allen anderen Menschen den intuitiven Blick dem Leben in das Herz zu sehen, so stellt dieses sein Reifezeugnis doch nur denen aus, deren Jahre sie mit dem Born der Erfahrung bekannt und vertraut gemacht. Das Verständnis des Lebens will auch beim Genie durch sich selbst, das ist durch Zeit und Erfahrung, errungen sein. Ihm gegenüber war der junge Liszt, trotz seiner männlichen Reife in Sachen der Kunst, vielleicht noch weniger als ein vierzehnjähriger Knabe. Dabei jedoch hatte er durch seinen frühzeitigen, beständigen gesellschaftlichen Verkehr mit Personen aller Bildungs- und Gesellschaftsklassen, mit Künstlern, Gelehrten, Musikfreunden, mit Adel und Bürgerthum, sowie durch seine Beziehungen als Virtuos zum Publikum bereits

eine weltmännische Schulung erlangt — weltmännischen Blick, weltmännischen Takt, die mit seiner inneren Unerfahrenheit des Lebens selbst im Kontrast standen.

Ebenso wie sein Selbstgefühl sich sträubte „klein" genannt zu werden, fing er an einen Widerwillen gegen sein öffentliches Auftreten, überhaupt gegen sein Koncertiren zu empfinden. Er wußte bereits, was der Enthusiasmus im Salon wie im Koncertsaal zu bedeuten hat; er wußte, was die Gesellschaft und die Menge vom Virtuosen erwartet — und nur der Unterhaltung zu dienen, dagegen fing sein erwachendes Kunstbewußtsein an sich aufzulehnen. Das fröhlich-kecke Plaudite!, das sonst nach gelungenem Vortrag auf seinem leuchtenden Knabenantlitz gelegen, begann zu verschwinden. Er ward zurückhaltend und um den noch kindlichen Mund legten sich, wenn auch leicht, die Linien stolzen Trotzes.

Auch Künstlerideale tauchten in dem jungen Künstlerherzen auf, die sich zum großen Theil im Widerspruch mit dem Virtuosenthum, wie er es kennen gelernt, befanden. Er begann zu ahnen, welche Stellung insbesondere der reisende Virtuos im allgemeinen zur Kunst einnehme. Die unbeschreiblich vielen, ja täglich neuen Berührungen, welche er mit Virtuosen aller Länder, aller Kunstarten und aller Bildungsgrade bereits gehabt — denn es gab kaum eine musikalische Berühmtheit in Europa, weder unter den Bühnensängern noch unter den Koncertisten, mit welcher der vierzehnjährige Knabe nicht schon musicirt oder auch sich producirt gehabt hätte — ließen ihn so früh erkennen, wie ferne meistens ihre Kunst von der Kunst war und wie hinter der Berühmtheit sich selbst die Ignoranz verbergen konnte.

So musicirte er in Bordeaux eines Abends mit andern Künstlern, unter ihnen eine Geigerkapacität und guter Komponist, in einer Gesellschaft. Man sprach von Beethoven und der berühmte Geiger erging sich enthusiastisch über ihn. Da setzte sich der junge Liszt an das Klavier, um eine Sonate Beethoven's zu spielen — alle, insbesondere aber der Geiger, welcher die Sonate sogleich zu erkennen schien, wußten ihrem Entzücken über sie nicht genug Ausdruck zu geben. Sie hatten sammt und sonders keine Ahnung davon, daß der sie durchschauende Knabe, zum inneren Schrecken seines Vaters, sie mystificirt und eine seiner eigenen Kompositionen gespielt hatte. Aus Herzensgüte, auch aus Weltklugheit, schwieg Franz darüber und ließ sich an seinem inneren

Triumphe genügen. Und erst nach dem Tode des Geigers — es war Pièrre Rode — nannte er dessen Namen.

Solche Äußerungen des wachwerdenden Bewußtseins waren es jedoch nicht allein, welche den Anfang der inneren mit der Übergangsepoche vom Knaben zum Jüngling verknüpften Umwälzungen ankündeten. Seine Stimmung, welche alle die Jahre hindurch getragen von rhythmischem Schwung nur heiteren Sonnenglanz zu athmen schien, verlor ihr Gleichgewicht. Räthsel spannen sich nach Innen. Ein schneller Wechsel von Stille und Heiterkeit, von körperlicher Müdigkeit und geistigem Sprühen trat auffallend hervor, und öfter ging er zur Kirche als sonst — sie war das Mutterherz, das fehlende, an das er sich legte.

Sein Vater beobachtete diese Vorgänge nicht ohne Unruhe und Ängstlichkeit. Doch hatte letztere ihre Ursache nicht allein in seiner Erfahrungslosigkeit gegenüber psychologischen Vorgängen und Entwickelungen, sondern ebensosehr in körperlicher Verstimmung, die ihn selbst ergriffen hatte. Seine gegen früher so ganz veränderte Lebensweise, verbunden mit den Einwirkungen ungewohnter Klimen, hatte schon seit seinem ersten Pariser Aufenthalt eine körperliche und gemüthliche Verstimmung bei ihm zur Folge, die ihm ein ruhiges Urtheil erschwerte und seinen Blick trüb machte. Er wurde Hypochonder; Befürchtungen stiegen in ihm auf und füllten seine Phantasie mit ängstlichen Bildern. Die bei seinem Sohne hervortretenden Symptome der beginnenden Übergangsepoche physischer Entwickelung faßte er weniger als mit dieser im Zusammenhang stehend auf. Er glaubte in ihnen Einflüsse anderer Art zu sehen, die er bekämpfen müsse, und wurde darum strenger gegen Franz, strenger im Überwachen seines Wesens, strenger in den Anforderungen an seine Thätigkeit.

Wolken stiegen am Horizont des Erziehungswerkes Adam Liszt's auf und der Grundton beider Gemüther war, wenn auch aus den verschiedensten Ursachen, in ein Schwanken versetzt.

IX.

Le petit Litz als Komponist.

Wieder nach Paris. Aufführung des »Don Sancho«. Gegnerische Kritik. Impromptu (opus 3). Allegro di Bravura (opus 4). Etudes (opus 1). Werth der Jugendarbeiten unserer Meister. Allgemeiner Vergleich der Jugendarbeiten Liszt's mit denen Beethoven's.

So war unter dem sich verändernden Gemüthszustand beider der Sommer verstrichen und der Zeitpunkt herangekommen, welcher Vater und Sohn zur Aufführung des »Don Sancho« von England zurück wieder nach Paris rief.

Franz wurde wieder mit Jubel begrüßt. Seinen Gönnern und Freunden entging nicht sein verändertes Wesen, doch schrieben sie seine Zurückhaltung und seinen Ernst der Unruhe zu, in welche ihn die Vorbereitung zur Aufführung seines Erstlingswerkes versetzen mußte, namentlich auch da die Kabale durchaus nicht müßig war sie zu verhindern oder wenigstens dem Werkchen ein fiasco zu bereiten. »Le petit Litz« war wieder der Mittelpunkt der Konversation der pariser musikalischen Kreise; »le petit Litz« — das Wort, das den jungen Künstler so tief verletzte, daß es ihm zum Theil die Freude an der bevorstehenden Aufführung seines »Don Sancho« raubte. Es lehnte sich nicht nur sein Selbstgefühl gegen dasselbe auf, es weckte auch Zweifel in ihm, die ihm sonst fremd waren: Zweifel gegen sich selbst. „Dem Kinde gilt das Lob, nicht dem Künstler", sagte er sich halb gekränkt in seinem Selbstgefühl, halb mißtrauisch gegen sein eigenes Können.

So kam der 17. Oktober (1825) heran — der Tag der Aufführung des »Don Sancho«. Im Opernhaus hatte ein glänzendes Publikum sich eingefunden; Rudolf Kreutzer dirigirte,[1]) der

1) Die Direktion Kreutzer's mag einen pariser Berichterstatter der leipziger „Allgemeinen Musikzeitung" zu der von ihm als Thatsache ausgesprochenen

edle und gefeierte Tenorist Adolf Nourrit sang die Hauptrolle, alle Mitwirkenden thaten ihr Bestes zur Sicherung des Erfolges und mit wachsender Theilnahme folgte das Publikum dem Erstlingswerk des jugendlichen Komponisten.

Als der Schluß kam, wollte der Beifall nicht enden. Stürmisch rief das Publikum nach seinem Liebling und nach Nourrit, dem Sänger der Hauptpartie. Da nahm letzterer, eine große stattliche Erscheinung, in übersprudelnder Liebenswürdigkeit den für seine vierzehn Sommer noch sehr kleinen Komponisten auf seine Arme und trug ihn vor das in seinem Jubel keine Grenzen kennende Auditorium. Kreutzer kam ebenfalls und umarmte und herzte ihn. Adam Liszt aber war fassungslos vor Freude. Thränenströme entstürzten seinen Augen — eine Aufnahme, wie der »Don Sancho« sie gefunden, überstieg jede seiner Erwartungen! Franz dagegen war ihrer nur des Vaters wegen froh, sein Wesen war ernst, nahezu abstoßend. Daß Nourrit trotz seines Sträubens ihn wie ein Kind vor das Publikum getragen, wurmte ihn auf das tiefste. Dabei faßte er den Applaus auf als nur seiner Jugend geltend und war kaum über sich und den Werth seiner Arbeit zu beruhigen.

Das Geschick des »Don Sancho« aber hatte bald ein Ende. Nachdem er noch zweimal unter gleich günstiger Aufnahme wie das erstemal aufgeführt worden war, wurde die Partitur dem Archiv der Académie royal übergeben, ohne wieder zur Aufführung zu kommen — das Schicksal aller Erstlingswerke jugendlicher Komponisten. Trotzdem war das Liszt's von dem Geschick noch begünstigter als Mozart's »La finta semplice«; denn obgleich im Auftrag Joseph II. geschrieben, hatte diese Oper in Folge von Kabalen gar keine Aufführung erlebt. Dagegen widerfuhr Liszt's Jugendwerk ein anderes Unglück. Als vor mehreren Jahren Feuer in der Bibliothek der großen Oper in Paris ausbrach, ward es ein Raub der Flammen — ein Ende des »Don Sancho«, das um so mehr beklagt werden muß, als keine Abschrift der Partitur vorhanden und in Folge dessen eine Beurtheilung der damaligen Reife des jugendlichen Komponisten nach lyrisch-dramatischer Seite hin unmöglich ist.

Nur das Urtheil derer bleibt, die den Aufführungen des »Don

Vermuthung verleitet haben, daß „Kreutzer den Don Sancho instrumentirt habe", was nach dem Bisherigen keiner weiteren Widerlegung bedarf.

Sancho« 1825 beigewohnt. Nach diesem war dessen musikalischer Theil gewandt, im vollsten musikalischen Fluß und im Stile Mozart's geschrieben. Die Feinde des jugendlichen Komponisten jedoch suchten gleich dem pariser Berichterstatter der leipziger „Allgemeinen Musikzeitung" die Ansicht zu verbreiten, daß „dieser Mozart noch keine Partitur zu schreiben im Stande sei", auch erfanden sie eine Niederlage des »Don Sancho«. „Das Werk erschien und — fiel", schrieb der Referent der genannten Zeitung, eine Notiz, die, so unbedeutend und vorübergehend sie scheint, doch noch einmal, mehr als dreißig Jahre nach der Aufführung des »Don Sancho«, im Kampf musikalischer Zeitfragen auftreten und die Quelle vieler Vorurtheile und gehässiger Kritiken gegen den in seiner Reife stehenden Komponisten werden sollte[1]) — ein Grund mehr den Flammentod des »Don Sancho« zu bedauern.

Obwohl durch denselben ein Einblick in die dramatisch-lyrische Gestaltungsfähigkeit des Knaben für diese Epoche uns entzogen ist, so sind doch einige andere ihm angehörende Kompositionen — Klavierstücke — noch vorhanden, die uns für jenen Verlust einigermaßen schadlos halten und, wenn sie uns auch kein Urtheil über den Fluß seiner melodischen Quelle ermöglichen können, doch auf denselben, sowie auf sein Kompositionstalent mit Sicherheit zurückschließen lassen, auch neben Jugendarbeiten anderer Meister gestellt Anhaltspunkte über die Art und Entwickelung seines Genies gewähren. Eine Betrachtung derselben dürfte hier am Platze sein.

Doch zuvor noch einige die im VIII. Kapitel berührte und 1825 in Manchester aufgeführte »Grande Ouverture« für Orchester betreffende Bemerkungen. Die von mir daselbst mitgetheilte Notiz ist die einzige Spur geblieben, welche ich über sie entdeckt habe. Liszt hat in seiner Jugend überhaupt viel für Klavier sowie für Orchester komponirt, von dem nichts gedruckt worden ist. Diese Kompositionen lassen sich in zwei Klassen eintheilen, in solche, von denen wir etwas wissen, und in solche, von denen wir nichts wissen. Zu der ersten — die einzige natürlich, die

1) Als Liszt in den fünfziger Jahren seine bahnbrechenden Orchesterwerke schuf, suchte ein Theil der konservativen Partei dem Publikum seinen „Mangel an Kompositionstalent" recht anschaulich zu machen und citirte jene Notizen über die Oper des vierzehnjährigen Knaben. Ein Literat der „Grenzboten" schrieb 1857 buchstäblich: „Nicht gewarnt durch die Erfolglosigkeit der Oper von 1825 ließ er sich überreden Komponist zu werden ꝛc. ꝛc."

für unsere Betrachtung existirt — ist das seiner wiener Lehrzeit angehörende »Tantum ergo« zu zählen, sodann die Sonate, mit welcher er Rode mystificirte, seine Operette »Don Sancho«, ein Klavierkoncert in Amoll (siehe nächstes Kapitel), deßgleichen obige Ouvertüre — alles Kompositionen, die uns nur dem Namen nach durch ihre Erwähnung seitens der musikalischen Tages- und Zeitgeschichte erhalten geblieben sind. Ihr Autor, bei dem ich über ihr Schicksal nachgeforscht, meinte, daß sie damals in Ermangelung eines festen Domicils verloren gegangen. Gegenüber der Sorgfalt jedoch, welche Adam Liszt über Alles breitete, was mit dem Genie seines Sohnes zusammenhing, läßt sich diese Annahme — nach meinem Dafürhalten — nicht durchweg adoptiren und ich glaube, daß manchen Tag noch mancherlei aus festen, ihm selbst unbekannten Kisten, in denen viel zur Zeit noch „versorgt" liegt, hervorkommen kann. Doch dem sei wie ihm wolle: den größten Verlust wird immer, wenn von diesen Kompositionen nichts wieder auftauchen sollte, die Würdigung des „kleinen Liszt als Komponist" dadurch erleiden, obwohl schon allein ihre Namen als Kompositionen, welche seiner Zeit gereiften Künstlern, sowie der Öffentlichkeit in Weltstädten wie Paris und London lebendig vorgeführt werden konnten, von keiner kleinen Bedeutung für sie bleiben. Was nun die »Grande Ouverture« betrifft, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie die zum »Don Sancho« war, daß man sie aber nicht als solche nannte, weil die Operette überhaupt ihrer Aufführung noch entgegen sah. Festeren Boden für alles Was und Wie geben selbstverständlich die Kompositionen der Jugendperiode Liszt's, welche durch ihre Veröffentlichung uns vorliegen. Flüchten wir uns zu ihnen zurück!

Hier sind es drei Klavierkompositionen (unter ihnen eine Sammlung), welche dem Knabenalter des Meisters angehören und dem Urtheil über sie, sowie einem Vergleich mit Erstlingsarbeiten anderer Meister das nöthige Material liefern.

Die jüngste derselben ist ein »Impromptu« über Themen von Rossini und Spontini. Das Kompositionsjahr desselben ist auf 1824 festzusetzen. Die Bürgschaft für die Richtigkeit dieser Annahme liegt in den Themen, welche den Opern »Donna del Lago« und »Armida« von Rossini, »Olympia« und „Ferdinand Cortez" von Spontini entnommen sind. Diese sämmtlichen Opern gehören der Zeit vor 1824 an. Hätte Liszt dieses »Im-

promptu«, welches im Zusammenhang mit seinen Koncert- und Salonproduktionen steht, ein Jahr später komponirt, so würde er zweifellos ein Thema des neuesten Produktes des musikalischen Zeitsternes Rossini — »Il Viaggio a Reims« [1]) — gewählt und damit den Ereignissen des Tages Rechnung getragen haben. Die zweite dieser Kompositionen, ein »Allegro di Bravura«, gehört nach der uns vom Komponisten gewordenen Angabe ohngefähr derselben Zeit an. Im Vergleich aber mit dem »Impromptu« liegt es näher, dasselbe seiner vollendeteren Form, sowie seines durchweg reiferen Inhalts wegen in ein höheres Jahr (1825) zu verlegen. Das dritte Werkchen endlich, eine Etüdensammlung, gehört dem Jahr 1826 an und wurde auf der zweiten Reise durch die französischen Departements komponirt. Dieses Werkchen ist das vielseitigste und hat musikalisch bleibenden Werth, während die vorhergehenden in Beziehung zum Komponisten, sowie zu dem damaligen modischen Stil der Klaviermusik nur einen biographischen beanspruchen können. Alle drei zusammen bilden in ihrer Reihenfolge einen Tritonus, welcher mit Liszt's innerer Entwickelung Hand in Hand ging.

Bezüglich der Opuszahlen dieser Werkchen bleibt noch eine Bemerkung zu machen. Das »Impromptu« nämlich trägt die Opuszahl 3, das »Allegro« die Opuszahl 4 und die „Etüden" die Opuszahl 1: Zahlen, welche bezüglich ihrer hier angegebenen Entstehungsfolge im Widerspruch mit dieser zu stehen scheinen. Dieser Widerspruch aber löst sich dadurch, daß nur die deutschen Ausgaben, welche sämmtlich viele Jahre später als die ersten französischen erschienen sind, diese Nummern tragen.

Interessant für die Beurtheilung der künstlerischen Entwickelung Liszt's ist der musikalische Theil dieser drei Jugendwerke. Wie es bei allen Jugendarbeiten unserer großen Tonmeister der Fall ist, zeichnen sich auch die Liszt's weniger durch Originalität als durch sichere Reproduktion des bereits Vorhandenen, innerhalb der kleineren Musikformen, aus. Haydn, Mozart, Beethoven — alle haben sich anfangs an die Hauptvertreter ihrer Zeit angelehnt. Dasselbe ist bei Liszt der Fall. Bei Mozart's Knabenarbeiten leben in jedem Lauf, in jeder Harmonienfolge die italienischen Opernkomponisten des achtzehnten Jahrhunderts. Die

1) Komponirt zur Krönungsfeier Karl's X.

Beethoven's könnte man, wäre der Name des Komponisten unbekannt, füglich für Arbeiten der modischen Klavierkomponisten der Zeit 1730—1780 halten. Die dem Knabenalter Liszt's angehörenden Kompositionen sind ebenfalls Reflexe der im Konzertsaal herrschenden Geschmacksrichtung der Virtuosenepoche unseres Jahrhunderts. Das

Impromptu [1])

sur des Thêmes de Rossini et Spontini,

welches seiner äußeren Anlage nach dem von den Virtuosen vertretenen Zeitgeschmack entsprechend ist, bringt beliebte mit Variationen umrankte Themen im potpourriartigen Nacheinander, bei denen weniger deren reinmusikalische Durcharbeitung als der Wohllaut und die Brillanz des Figurenwerks hervortretend ist. In letzterem liegt der Schwerpunkt. Nichtsdestoweniger ist dasselbe überraschend geschickt und mit bereits großer technischer Fertigkeit gearbeitet. Es ist alles leicht und flüssig, nirgends macht sich eine Schwerfälligkeit oder ein Zwang fühlbar, alles ist urmusikalisch. Sich im lyrisch-brillanten Stil, der in Mozart wurzelt, aber seine edelste Entwickelung in Clementi und Hummel gefunden hat, bewegend lehnt es sich mit seiner Brillanz und seinem Wohllaut, seiner Durchsichtigkeit und Grazie an Hummel an und verräth, ganz wie das Figurenwerk dieses Meisters, den geborenen Virtuosen. Das

Allegro di Bravura [2])

dédié à Msr. le Comte Thadée d'Amadé,

steht in seiner Form, wie als reinmusikalische Leistung ungleich höher als das »Impromptu«, zu welchem es sich verhält, wie ernstes Musikerthum zu liebenswürdiger Virtuosentändelei. Keine landläufigen Operntheme liegen ihm zu Grunde. Die Themen, von ihm selbst erfundene, sind mit der den klassischen Meistern eigenen Zähigkeit verarbeitet. Kein Takt erinnert an eine vierzehnjährige Knaben-

1) Deutsche Ausgabe: als opus 3, bei Pietro Mechetti in Wien.
2) Deutsche Ausgabe: als opus 4, bei Friedrich Kistner in Leipzig.

hand. Mit staunenswerther Sicherheit und Festigkeit ist das Hauptthema in allen Wendungen, wie der klassische Klaviersatz sie vorschreibt, durchgeführt und bestätigt alles, was die Koncertberichte über seine Improvisati sagten. Die Form des »Allegro« ist wie ein erster Sonatensatz Beethoven's, aber mit Hummel'scher Brillanz ausgeführt. Ebenfalls dem lyrisch-brillanten Klaviersatz angehörend erinnert es mehrfach an Hummel's Adur-Rondo mit Orchester. Die Modulationen aber wurzeln in denen Beethoven's. Die Erweiterungen der Verwandtschaft der Tonarten, wie sie dieser Meister praktisch durch seine Werke gelehrt, zeigt sich in dem »Allegro« bereits in Fleisch und Blut übergegangen. Nach Beethoven vollzieht sich die Verwandtschaft der Tonarten nicht nur nach Quinten, wie z. B. Cdur — Gdur — Ddur ꝛc. ꝛc., sondern nach der Verbindung ihrer Hauptaccorde, wonach z. B. die Tonart Cdur alle dem C terzverwandten Harmonien in sich trägt: Amoll und Emoll, Adur und Edur, Asdur und Esdur. Diese Modulationsweise tritt bei den Repräsentanten des lyrisch-brillanten Stils noch nicht vollständig ausgeprägt auf. Das »Allegro di Bravura« aber bewegt sich mit großer Leichtigkeit in ihr. Schon dessen Einleitung bringt einige kräftige Züge Beethoven'scher Modulationsweise.

Die bedeutendste der Jugendarbeiten Liszt's jedoch ist seine Etüdensammlung:

Etudes (opus 1)
pour le Piano en douze Exercises.[1])

Die Titel-Vignette der ersten Hofmeister'schen Ausgabe stellte anspielend auf den jugendlichen Komponisten ein in der Wiege liegendes Kind dar. Gewiß hätte keine andere Allegorie die eingeborene Reife des Genies in Beziehung zu seinem Jugendwerk gebracht besser ausdrücken können. Obwohl individuell noch in der Wiege liegend, sind diese Etüden bereits reife Erzeugnisse, die in mehrfacher Beziehung unsere Aufmerksamkeit beanspruchen.

1) Deutsche Ausgabe: als opus 1, bei Fr. Hofmeister in Leipzig 1835. Die erste französische Ausgabe erschien 1826 bei Boisselot in Marseille. — Robert Schumann (N. Zeitschrift für Musik 1839, II. Band No. 30) bezeichnet Lyon als den Verlagsort, Liszt nannte mir obige Firma. — Diese Ausgabe ist Mademoiselle Lydia Garella gewidmet.

Geben sie einerseits zur Feststellung seines damaligen Könnens das ergiebigste Material, so sind sie andererseits zur Darlegung seiner Entwickelung als Komponist und insbesondere zur Erfassung der Umwälzungen, welche sich bezüglich ihrer in den folgenden Jahrzehnten vollzogen, eines der werthvollsten und interessantesten Dokumente geworden. Sie enthalten die Keime zu seinem späteren unerreicht dastehenden Riesenwerk: »Etudes d'exécution transcendante«. Schon hieraus ist zu ersehen, daß sie keine Etüden à la Czerny sind, deren Schätzung sich aus ihren fingererziehlichen Eigenschaften bestimmt. Bannen sie auch, wie es im Charakter der Etüdenform liegt, ein Motiv in ein sich fortspinnendes Figuren-, Lauf- und Passagennetz, so ist dasselbe doch dabei stimmungsgetränkt und im Hinblick auf den allgemeinen Standpunkt damaliger Klaviermusik sogar musikalisch interessant. Bei keiner der zwölf Etüden verleugnet sich musikalisch-schaffendes Genie. Jede hat ein geniales Gepräge, sei es im Motiv, in einer Wendung desselben, im Aufbau der Läufe oder sei es in der Kraft der Rhythmik oder im Ausdruck der Stimmung. Stimmung haben alle. Ebenso einen energischen Zug — »verve« nennt ihn der Franzose. Erstere aber ist noch gebunden durch die musikalische Form sowohl, als durch die Jugend des Komponisten, welche entfesselten Stimmungen noch ferne lag. Wie das »Allegro di Bravura«, gehören auch diese »Etudes« dem lyrisch-brillanten Stil an.

Im Hinblick auf Liszt's eigenartige Wege, welche er als Komponist einschlagen sollte, im Hinblick auch darauf, daß gerade in diesen kleinen Etüden — keine bewegt sich über die Dauer von vier Seiten — Späteres vorbereitet liegt, überrascht es ungemein, jeden Takt, jede Periode streng in den Grenzen klassischer Zucht zu finden. Jede Dissonanz geht noch ihren züchtig klassischen Weg und unter den Harmonien findet sich kaum eine Spur moderner Diskordanz. Das sind Erscheinungen überraschendster Art. Sie stellen fest, wie gediegen und historisch korrekt sein musikalisches Können war und in welchem hohen Grad er die Formen beherrschte; sie zeigen aber auch, wie gebunden seine Eigenartigkeit sich noch im Kreise dessen bewegte, was die Erziehung ihm übermittelt hatte und ihm hatte übermitteln können.

Noch nach einer anderen Seite frappiren diese »Etudes en douze Exercises«. Als Unterrichtsmaterial betrachtet können sie zu dem Glauben verführen, weniger der Erfahrung eines fünfzehn-

jährigen Maëstro anzugehören als einem im Dienste des Lehrfachs ergrauten Veteranen. Die Wahl der Motive ist nach technisch-bildender Richtung mit einer Sicherheit und Weisheit getroffen, wie sie das Talent allgemeiner Rangklasse nur durch vieljährige Praxis sich erringen kann. Der Instinkt des Genies überflügelt alle Erfahrung. Ebenso ist die Art ihrer Behandlung. Keine der Etüden ist ohne eine Wendung, welche der Entwickelung der Finger nicht besonders ersprießlich wäre. Dabei tritt das virtuose Element in den Hintergrund, nur angehenden Schwierigkeiten das Feld lassend. Ihr pädagogischer Werth stellt sie neben die des Etüdenvaters Johann Baptist Cramer. Wenn trotzdem Liszt's Jugendwerk in der Literatur des Unterrichts nicht wie Cramer's Etüden eingebürgert ist, so dürfte das dem Umstand zuzuschreiben sein, daß, indem Liszt sie zehn bis zwölf Jahre später zu seinen Riesenetüden umschuf, er sie gleichsam aus der Öffentlichkeit verbannte. Auch die alles überragenden Glanzstücke seiner Virtuosenepoche mögen ihrer Verbreitung im Wege gestanden haben. Doch ist eine solche, wenn auch verzögert, voraussichtlich.

Alle drei der Knabenepoche Liszt's angehörenden Werkchen stehen seiner späteren Eigenartigkeit noch fern. Sie stehen vor den Kämpfen seiner individuellen Entwickelung, bringen aber trotzdem, wenn auch ganz leise, Vorklänge späteren Schaffens. So enthält das »Impromptu« z. B. einige Takte (auf der zweiten Seite), die sehr an ungarische Musik erinnern. Im »Allegro« und in den „Etüden" hingegen finden sich keine solchen Anklänge vor — vielleicht, daß jene eine schwache Reminiscenz an die Zigeunermusik seiner Heimat waren? Im Ganzen bewegen sich diese Kompositionen auf der Höhe der Salonwerke der Zeit, sich der besten Richtung der Virtuosen anschließend.

Ein Vergleich der Jugendarbeiten Liszt's mit den Jugendarbeiten Beethoven's bietet manches Interessante. Dem »Impromptu« lassen sich zwei kleine Lieder, die Beethoven ebenfalls als dreizehn- und vierzehnjähriger Knabe 1783 und 1784 komponirt hatte — „Schilderung eines Mädchens" und „An einen Säugling" —, sowie drei 1783 komponirte Klaviersonaten [1]) zur

1) Die meisten Ausgaben dieser Klaviersonaten haben auf ihrem Titel die Bemerkung: „Im zehnten Lebensjahre geschrieben". Diese Angabe ist irrig, wie auch Beethoven's Biographen Marx, Thayer, Nohl es nachweisen. Er war dreizehn Jahre alt, als er sie komponirte.

Seite stellen, dem »Allegro di Bravura« ein „Rondo" in Adur (komponirt 1784) und das 1785 komponirte, erst nach des Meisters Tode edirte (1836) Trio in Esdur für Klavier, Violine und Violoncell. Den »Etudes en douze Exercises« läßt sich kein Seitenstück von Beethoven geben. Das einzige wären die 1789 gesetzten „II Präludien in allen zwölf Dur-Tonarten", welche 1803 als opus 39 veröffentlicht worden sind. Aber abgesehen davon, daß Beethoven bereits im neunzehnten Lebensjahr stand, als er sie komponirte, also vier Jahre älter war als Liszt, als dieser seine »Etudes« schrieb, sind sie so sehr nur kontrapunktisches Schulwerk ohne Erfindung, daß sie als Pendant zu den Etüden unzulässig sind.

Auch bei Beethoven's Kompositionen seiner Knabenjahre zeigt sich alles in einem überraschend musikalischen Fluß, die Form klar und fertig, alles musikalisch, aber alles ebenfalls nur als Reproduktion der herrschenden Klaviermusik. Der Geschmack und die Richtung der Zeit bilden ihren Hintergrund in gleicher Weise wie bei Liszt, nur daß diese Zeiten selbst verschiedene waren. Die zwei kleinen Lieder Beethoven's stehen in Form und Ausdruck ganz auf der naiven Stufe, welche die Lieder der „Jagd" Adam Hiller's einnehmen. Ebenso bewegen sich die drei Klaviersonaten auf demselben Terrain, auf welchem sich die damals beliebtesten Klavierkomponisten Johann Wanhal (1739—1813), Georg Christoph Wagenseil (1688—1779), Johann Franz Xaver Sterkel (1750—1817), Anton Eberl (1766—1817), alle Vorläufer und Zeitgenossen Mozart's, bewegten. — Sein „Rondo" dagegen könnte man für eines der kleinen Mozart's, wie sie bei seinen zweisätzigen Sonaten vorkommen, halten. Es ist noch sehr dürftig, aber formkorrekt und technisch-flüssig. Das Esdur-Trio beherrscht bereits eine größere Form, gehört jedoch ebenfalls mehr dem vor-Mozart'schen Stil als diesem an.

Gegenüber den Leistungen ihrer Zeit steht der Werth und die Art der Leistungen der Knaben Beethoven und Liszt sich gleich. Im Vergleich miteinander aber macht sich die Frühreife des letzteren, sowie seine ihm angeborene Virtuosität bemerkbar. Die ornamentische Erfindung ist bei Liszt reicher als bei Beethoven. Er besaß bereits nach dieser Seite eine Bravour technischen Gestaltens, wie sie der letztere in gleichem Alter stehend noch nicht besaß. Auch bezüglich der Stimmung war Liszt reifer. Die Einleitung zum »Allegro di Bravura« z. B. ist von einer männ-

lich kräftigen Stimmung getragen, wie sie bis dahin noch kein Komponist in so jugendlichem Alter, auch Beethoven nicht, zum Ausdruck gebracht hat.

Überhaupt treten bei Liszt schon die Anzeichen individueller Stimmungen — die der Energie, des Schwungs und der Grazie, sowie religiöse Stimmungen — faßbar auf, bei Beethoven nicht. Die Stimmungen, welche die Arbeiten des letzteren ausdrücken, sind nur Stimmungen der musikalischen Form, jedoch nicht solche der Individualität. Bei ihm erscheinen in dieser Jugendepoche die individuellen Stimmungen noch vollständig geschlossen, während sie bei dem frühreifen Liszt schon emportreiben wollen.

Im Ganzen stehen die Jugendarbeiten beider ihrem Gehalt nach sich gleich. Und obwohl im ersten Moment das gewichtige Wort „Trio" Beethoven ein Übergewicht zu geben scheint, so wird dasselbe hinreichend aufgewogen durch Liszt's Operette, Ouvertüre, Amoll-Koncert, trotzdem diese Kompositionen verschollen sind. Und selbst wenn wir von diesen Kompositionen ganz abstrahiren wollten, würde das „Trio" kein Übergewicht vom reinmusikalischen Standpunkt aus in Anspruch nehmen können; denn es läßt sich ihm das »Allegro di Bravura« entgegenhalten.

Was das erstere durch die mehrsätzige Form (es besteht aus einem Allegro moderato, Scherzo und Rondo, die jedoch in den engsten Dimensionen sich bewegen), sowie durch Breite des Klanges den Anschein hat mehr zu besitzen, das gleicht jedes Übergewicht des Trios aufhebend das »Allegro« aus durch breitere Form, durch Glanz des Tonspiels und Kraft der Stimmung. — Schließen wir von den soeben betrachteten Klavierstücken auf den Werth des »Don Sancho« zurück, so läßt sich mit Bestimmtheit annehmen, daß, obwohl diese Operette keine eigenartige Leistung sein konnte, sie des musikalischen Flusses doch keinesfalls entbehrt hat und ihr formeller und melodischer Theil im Anschluß an die nach-Mozart'sche lyrische Oper sich befand. Bei derartigen Jugendarbeiten handelt es sich nicht um originale Meisterleistungen — die gehören ausschließlich dem reifen Mannesalter —, auch nicht um bahnbrechende. Im jugendlichen Alter tritt die Schöpferkraft nur reproducirend auf. Die Art aber der Reproduktion, die Höhe der technischen Fertigkeit, das Gefühl für Stil und Form, ihr Fluß — das sind die echten Merkmale des Genies.

Die Kompositionen der Jugendepoche Liszt's, welche bekannt geworden, sind in chronologischer Ordnung folgende:

1823 (11 Jahre alt) Tantum ergo für Chor, Manuskript verloren.

1824 (12 Jahre alt) Impromptu für Klavier, gedruckt 1824.

1824 (12 Jahre alt) Operette »Don Sancho«, Manuskript verbrannt.

1825 (?) (13 Jahre alt) »Grande Ouverture«, Manuskript verloren (?).

1825 (13 Jahre alt) Allegro di Bravura für Klavier, gedruckt 1825.

1825 (?) (13 Jahre alt) Sonate für Klavier, Manuskript verloren (?).

1826 (14 Jahre alt) Etudes en douze Exercises für Klavier, gedruckt 1826.

1827 (?) (16 Jahre alt) Koncert für Klavier, Manuskript verloren (?).

X.

Hell und trüb.

Zweite Reise in die franz. Departements. Mademoiselle Lydia Garella in Marseille. Nach Paris. Kontrapunktische Studien bei Reicha. Dritte Reise nach England. Moscheles über Liszt. Religiöse Stimmungen. Will zum Priesterstande. Ethische und ideale Rückwirkung auf sein Wesen und seine Anschauung. Badereise nach Boulogne sur mer. Erkrankung Adam Liszt's; sein Tod.

Nach den Aufführungen des »Don Sancho« blieb Adam Liszt mit seinem Sohne noch bis zu Anfang 1826 in Paris. Dann trat er mit ihm zum zweiten Mal eine Koncertreise durch die französischen Departements an. Im Zickzack bewegten sie sich hinunter an das mittelländische Meer, bald da bald dort, je nachdem sich die Gemüther mehr oder weniger für die heilige Musika empfänglich zeigten, länger oder kürzer verweilend.

Am längsten dehnte sich ihr Aufenthalt in Marseille aus, wo er die im vorigen Kapitel besprochenen »Etudes en douze Exercises« mit seiner ersten Widmung an eine Dame herausgab. Eine Huldigung, die er später im komischen Ernst einen Ausdruck seiner ihm damals allerdings unbewußten ersten Liebe nannte. Diese Auszeichnung einer Dedikation wurde Mademoiselle Lydia Garella zu Theil, einer jungen Dame, mit welcher er oftmals à quatre mains spielte und die ihrerseits ihre Zuneigung ihm besonders durch kleine Näschereien bethätigte, die sie immer für ihn bereit hielt. Diese zarten Aufmerksamkeiten errangen ihr seine Verehrung, trotzdem die Natur sie stiefmütterlich genug — mit einem Höcker versehen hatte.

Als die Reise durch Frankreich beendet war, kehrte Adam Liszt mit Franz nach Paris zurück, aber nicht des Koncertirens wegen, sondern damit letzterer bei Anton Reicha den

Kontrapunkt studire. Zurückgezogen von der Welt arbeitete er nun unter Leitung dieses Meisters alle Formen der Polyphonie durch, den mehrstimmigen Satz, die kanonischen Formen und die Fuge, die einfache wie die Doppelfuge. Selbst die kontrapunktischen Hexereien der alten Meister, wie der Räthselkanon und der canon cancrizans, blieben ihm nicht fremd. Mit leidenschaftlichem Eifer übte er alle Theile des Kontrapunkts, aber mehr aus Freude am Beherrschen der Schwierigkeiten und aller musikalischen Ausdrucksformen als aus Liebe zu diesen Formen selbst, welche sein eigenes Empfindungsleben nicht frei ausschwingen ließen. Den Kontrapunkt bis zur Fertigkeit zu üben schien ihm für den Komponisten ebenso nothwendig, wie die Fingerübungen für den Virtuosen. Er zeigte sich bei diesen Arbeiten ebenso beharrlich wie scharfsinnig und der sonst so schweigsame und trockene Reicha konnte nicht genug rühmen, mit welcher Leichtigkeit sein Schüler sowohl auffasse als arbeite. Ein halbes Jahr hatte genügt ihm das Geheimnis des Kontrapunkts zu offenbaren.

Nachdem diese Studien absolvirt waren, wurde wieder eine Koncertreise — dieses Mal durch einen Theil der Schweiz — ausgeführt. Dijon, Genève, Bern, Luzern, Basel u. a. waren die Städte, in welchen Franz auftrat. Das war im Winter 1826 auf 1827.

Im Mai des letzteren Jahres endlich erfolgte die dritte Reise nach England. Für lange Zeit die letzte.

Diese sämmtlichen Reisen erhöhten den Ruhm des jungen Künstlers und brachten ihm Lorbeerernten. Sein Klavierspiel hatte noch gewonnen an Glanz und Bravour. Nach einem Koncert, das er am 9. Juni in London gegeben, schrieb der anwesende Moscheles in sein Tagebuch, Franz Liszt's Spiel übertreffe alles früher gehörte an Kraft und Überwindung von Schwierigkeiten.[1]) Neben dieser Bemerkung steht noch eine andere. Moscheles sagt weiter, daß „Liszt's Amoll-Koncert, welches er gespielt, chaotische Schönheiten enthalte". Von dieser Komposition scheint nichts als diese Äußerung späteren Zeiten geblieben zu sein. Es giebt kein gedrucktes Amoll-Koncert von Liszt und der Komponist selbst erinnert sich dessen nicht mehr mit Bestimmtheit.

---

1) „Aus Moscheles Leben" ꝛc. (Leipzig, Duncker u. Humblot 1872.) I. Band, Seite 138.

Wahrscheinlich, daß es als Manuskript, vielleicht nur eine Skizze, durch das Wanderleben verloren gegangen.

Während dieser letzten zwei Jahre, die ausgefüllt waren mit Reisen, Musiciren und Kompositionsstudien, hatten sich die Wolken nicht verzogen, welche den heiteren Jugendhimmel des genialen Knaben zu umschleiern begonnen hatten. Adam Liszt's Gesundheit hatte sich nicht verbessert. Seine Leiden hatten zugenommen, mit ihnen seine Hypochondrie. Und Franz dagegen hatte sich noch mehr an die Räthsel nach Innen hingegeben. Bald leuchtete er auf in Freuden, bald verlor er sich in Schmerzen, und von beiden kannte er kein Warum? Aber die einen wie die andern drängten ihn über sich hinaus, einem Etwas zu, das sein tastendes Wesen mit heiliger Sehnsucht und heiligem Ahnen erfüllte: die religiösen Gefühle gewannen die Obermacht. Und Sehnen und Ahnung trieben ihn zum Gebet, in die Kirche, in den Beichtstuhl. Seine Seele gab sich hin an die Gefühle, unter denen sie erschauerte; sie fand Nahrung in dem poetischen und mystischen Kultus des Katholicismus.

Wie einst Palestrina, sein Kunstschaffen in einer inneren göttlichen Weihe begreifend, einem jeden seiner Werke ein »Illumina oculos meos« vorausſandte, so führte der gottbegeisterte Knabe seine Arbeiten zur Ehre des Herrn aus. »Laus tibi Domino« — das war die Anfangs- und Schlußformel seines Thuns, das waren die Worte, die er unter jede seiner Arbeiten setzte. Im Tageslauf aber entschlüpfte seinen Lippen oftmals der Bittruf der Litanei: „Herr, erbarme Dich unser!“ und religiöse Schriften beschäftigten ihn soviel wie seine Noten. In den drei Worten des Bittrufs sah er nach d'Ortigue den Aufschrei aller Schmerzen, die Reue alles Irrens, den Trauerchor aller Leiden der Menschheit.

Diese Stimmungen traten hinein in seine Musik, — bald mit Leidenschaft, bald wie hindämmerndes Leben. Sein Spiel glich nicht selten einem aufgeregten Strom, dessen hochbäumende Wellen in Feuer erbrennen, um wieder in sich versinkend zu bewegter Stille zu werden gleich einem träumenden See. Die Formen aber litten unter diesen inneren Hebungen und Senkungen. Sie verloren oftmals ihr Gleichgewicht, nur den Stimmungen dienend, die gerade Macht über ihn hatten. Seine Reproduktionen wurden in Folge dessen formell ungleich und die Plastik der Form löste sich auf

in dem Übermaß der Empfindungen, durch welches die Entwickelung seiner angehenden Jünglingsseele sich Bahn brach.

Adam Liszt stand in solchen Momenten seinem Sohne gegenüber, wie einem fremden Etwas, aber einem Etwas, das seine Hoffnungen momentan zusammenschnürte; — so wie er war Mozart in gleichem Alter nicht gewesen! Mozart war, nachdem er seine: »La finta semplice« komponirt, wie der Morgen in den Tag in die Reife seiner Leistungen hineingewachsen ohne seelische und künstlerische Schwankungen wie er sie hier gewahrte. Es kam ihm nicht in den Sinn, daß der Geist der Geschichte den verschiedenen Genien verschiedene Aufgaben zu lösen zuertheile und daß diese Aufgaben schon gewissermaßen in ihrer Organisation vorbedacht seien, ebensowenig, daß die Entwickelung des einen im Gleichgewicht der Seele, bei dem andern durch Gärungen und Umwälzungen sich vollziehe. In seines Sohnes geistigem Zustand lag schon gleichsam ein Vorgefühl jener Stimmungen, welche später erregt von seiner die Probleme der Gesellschaft, der Religion und der Philosophie in sich hineinziehenden Intelligenz nach Ausdruck verlangten.

Der junge Künstler stand erst jetzt am Anfang seiner höheren physischen wie geistigen Entwickelung; sein Körper war im Dehnen, seine Individualität hatte sich erst zu entfalten, und alles Bisherige war nur ein Präludium hierzu. Das Übermaß der Empfindungen aber, welches die Finger des jungen Künstlers leitete und sie zeitweise gegenüber formeller Plastik irren ließ, indem es der Subjektivität freies Spiel gab, faßte sein Vater als Nachlässigkeit auf, die ihn von den richtigen Bahnen der Kunst zu entfernen drohte.

Daß die Subjektivität in der Kunst eine schöpferische Macht werden könne, deren Blüthen sich anders als die der Mozart-Epoche gestalteten, daß diese schöpferische Macht bereits in Beethoven ihren Tag angetreten, — das waren Gedanken, die Adam Liszt's Gesichtskreis fern lagen. Schien doch selbst die tiefsubjektive Romantik des von ihm so hoch gefeierten Beethoven ihm entgangen zu sein. — Mit Ängstlichkeit und nicht frei von hypochondrischen Launen überwachte er jede Leistung seines Sohnes. Er gebot und verbot, er zügelte und trieb an, je nachdem dieser in einem Zuviel oder in einem Zuwenig sich gehen zu lassen schien.

Diese Unzufriedenheit jedoch brachte sein Wünschen nicht zum Ziel. Sie mehrte in dem jungen Künstler den Durst nach Gebet.

Ein Verlangen nach innerer Heiligung ergriff sein Gemüth und lenkte sein Sehnen auf die Bahnen gottgeweihten Lebens. Voll dieses Dranges trat er eines Tages flehend vor seinen Vater hin: „Laß' mich Gottes Diener werden", bat er — „laß' der Welt mich entsagen".

Das war eine schwere Stunde für Adam Liszt; doch Herz und Urtheil waren ihm nicht gefangen durch des Sohnes Bitten. War sein Auge auch gegenüber dem gegenwärtigen künstlerischen Entwickelungsstadium desselben nicht scharf, gegenüber seinem Genius selbst blieb es hell. „Dein Beruf ist die Musik", entgegnete er ihm. „Die Liebe zu einer Sache ist noch kein Bürge für die Befähigung Berufener zu sein. In der Musik bist Du es. Des echten Künstlers Weg führt nicht an dem der Religion vorbei — ein Weg können beide ihm sein. Liebe Gott, sei gut und brav, um so Höheres wirst Du in Deiner Kunst erreichen. Du gehörst der Kunst, nicht der Kirche!"

Franz schwieg. Er empfand die Richtigkeit dieser Worte; zwar das religiöse Sehnen nahmen sie nicht von seiner Seele, aber sie ergriffen ihn wie ein Gebot. „Du sollst Vater und Mutter ehren" — war ihm ein Wort, absolut und unbeschneidbar, auch dann, wenn es schmerzte, wie jetzt.

Er entsagte dem Gedanken den Künstler- mit dem Priesterstand zu vertauschen — aber der Durst nach Gebet und nach innerer Heiligung blieb. Ging er auch weniger zur Kirche und sah man auch die Gebetbücher und heiligen Schriften seltener in seiner Hand als vordem, seine religiöse Stimmung war nicht gemindert; sie war gestiegen, nur verbarg sie sich dem zürnenden und sorgenvollen Blick des Vaters. Kam die Nacht und war dessen Auge geschlossen vom Schlaf, dann erhob er sich von seinem Lager und die zurückgehaltenen Gluthen brachen um so ungestümer und heftiger hervor.

Nicht unfruchtbar waren seine religiösen Übungen und nicht einseitig wirkten sie zurück auf sein Inneres. Seine inbrünstige Liebe zu Gott ward breit und dehnte sich aus zur Menschheit. Ein brennendes Erbarmen ergriff ihn für alle, die trostlos waren und litten. In ihm, in diesem Erbarmen ward das große, allumfassende Gottesgesetz der Liebe lebendig in seinem Herzen und nimmer erlosch es.

Den religiösen Übungen gleich war sein Drang nach innerer

Heiligung kein leerer. „Die Nachfolge Christi“ von Thomas a Kempis war sein Wegweiser. Sätze wie folgende begleiteten ihn durch sein ganzes Leben:

„Selig sind die, welche das, was innerlich ist erforschen und durch tägliche Übungen sich geschickt machen, die himmlischen Geheimnisse zu erkennen.“

„Auf zwei Schwingen erhebt sich der Mensch von der Erde hinweg: durch Reinheit und Einfalt, Einfalt des Sinnes und Reinheit des Herzens.“

„Wem Alles Eines ist, wer Alles auf Eines bezieht und in Einem Alles erblickt, kann fest im Herzen sein und Friede in Gott haben.“

„Niemand kann zum Frieden gelangen als der, welcher sich selbst entäußert und nicht sich, sondern Andern lebt.“

„Wenn dich die Wahrheit frei macht, wirst du wahrhaft frei sein und dich nicht um das eitle Geschwätz der Menschen kümmern.“

„Du besitzest nichts, dessen du dich rühmen dürftest, vielmehr viel, weßhalb du dich verachten mußt, weil du über alle Begriffe schwach und ohnmächtig bist.“

„Deßhalb scheine dir nichts groß von Allem, was du thust, nichts wichtig, werthvoll und bewunderungswürdig.“

„Unsere Tugend und Glückseligkeit beruht nicht auf Freudengenuß.“

„Freue dich über nichts, als über die gute That.“

„Vergänglich ist der Ruhm, den Menschen geben und empfangen.“

„Du bist nicht besser, wenn du gelobt, und nicht schlechter, wenn du getadelt wirst."

„Was du bist, das bist du und du kannst nicht größer genannt werden, als du vor Gott bist."

„Achtest du darauf, was du innerlich und bei dir selbst bist, so wirst du dich nicht um die Urtheile der Menschen über dich kümmern."

„Durch Arbeit zur Ruhe, durch Kampf zum Sieg!"

„Stehe fest und wanke nicht!"

„Denn das Reich Gottes stehet nicht in Worten, sondern in Kraft." (1. Kor. 4, 20.)

Aber nicht nur „die Nachfolge Christi" lenkte und schürte die Flammen seines Innern. Das Neue Testament, das Buch »Les pères du desert«, die Geschichte der Heiligen, insbesondere die seines Schutzpatrons, des heiligen Franciscus von Paula, waren seine liebsten Begleiter.

In dieser Zeit trat seine Liebe zur Musik mehr in den Hintergrund. Nur als Ausdrucksmittel seiner religiösen Stimmungen blieb sie ungeschwächt. Trotzdem brach am Klavier und im Koncertsaal seine Künstlernatur in ihrer angestammten Lebenskraft und Herrlichkeit immer siegreich hindurch und zerriß die Schleier, welche das Übermaß der Empfindung über sie breitete.

Die Aufregungen und Anstrengungen aber, welche das Reisen, das Koncertiren, dazu die häufigen nächtlichen Religionsübungen mit sich brachten und welche gerade in die Jahre seiner physischen Entwickelung fielen, konnten nicht ohne Folgen für seine Gesundheit bleiben. Eine geisterhafte Bläße überzog sein Gesicht und eine nervöse Überreizung machte sich geltend. Sein ganzes Nervensystem schien erschüttert. Das war um die Zeit des Frühjahrs 1827, wo Vater und Sohn zum dritten Mal in England waren. Die Ärzte empfahlen die Seebäder Boulogne's sur mer und ein vollständiges Pausiren von allen Anstrengungen.

Auch Adam Liszt fühlte, daß er an seine eigene Gesundheit denken und für sie etwas thun müsse. Seine körperlichen Verstimmungen hatten sich gesteigert und machten das Leben ihm schwer. Die Ärzte verordneten ihm ebenfalls Seebäder. So reisten denn beide nach Beendigung der musikalischen Saison in London abermals an das mittelländische Meer. Allein nicht beiden ward hier die Gesundheit.

Das Leben in Boulogne, die Bäder, sowie das Freisein von dem bisherigen aufreibenden Leben wirkten ersichtlich wohlthuend auf des Sohnes körperlichen und geistigen Zustand zurück. Mit der zurückkehrenden Gesundheit fand sich das innere Gleichgewicht wieder und heiter und lebensfroh ward seine Stimmung. Für seine körperliche und geistige Gesundheit schien eine freie ungehinderte Bewegung seines inneren Lebens eine Bedingung. Sein Vater aber, durch so lange Jahre ein mehr regelfestes, systematisches Leben gewohnt, hatte in letzterer Zeit diese freie Bewegung etwas gehemmt. Jetzt, durch ärztliche Anordnung frei von allen Dingen, die seine Überreizung förderten, unterstützt durch die kräftigenden Bäder, blühte er ersichtlich auf.

Aber mitten im Gefühl neu erwachenden Lebens traf ihn schweres Unglück, das schwerste, das in jener Zeit ihn treffen konnte.

Sein Vater wurde von einem gastrischen Fieber ergriffen. Ohnedies nicht mehr wetterstark konnte er demselben nur einen geringen Widerstand entgegensetzen.

Schon am dritten Tag wußte sich Adam Liszt ein vom Leben scheidender Mann. Er fühlte, sein Dasein messe nur noch nach Stunden. Bei vollem Bewußtsein rief er nach seinem Sohne. Die letzte Stunde seines Lebens füllte nur die Sorge um ihn. Noch im Sterben galt sein Glaube, seine Überzeugung, sein Hoffen dem Genius desselben.

Das treue Vater- und Wächterauge schloß sich nicht, ohne noch einen Blick auf die Zukunft zu werfen und seinem Sohn ein: „Wache und sei stark!“ zugerufen zu haben. Er sprach liebreiche Worte zu ihm. Tröstend, warnend, Weg weisend — so schloß sich sein Auge. —

Sein Todestag war der 28. August 1827. Nur sieben und vierzig Jahre hatte er erreicht.

Adam Liszt wurde in Boulogne sur mer begraben.

Zweites Buch.

(1827—1840.)

Die Jahre der Entwickelung.

Als Jüngling.

I.

Nach des Vaters Tod.

Franz Liszt's Erschütterung des Gemüthes. Zukunftspläne. Läßt seine Mutter nach Paris kommen. Begründung ihrer und seiner Existenz durch Lehrthätigkeit. Vor- und Rückblick. Der Einfluß seiner Mutter.

An der Leiche seines Vaters empfand Franz Liszt den ersten großen Schmerz.

Zum ersten Mal, daß er des Todes ernstes unerbittliches Antlitz sah. In seinem jugendlichen Gemüth war bis jetzt noch kein Gedanke an ihn aufgestiegen. Er kannte ihn nur dem Wort nach, sein Inhalt aber in seiner Öde und in seiner vernichtenden Herbe war ihm fremd geblieben. Entsetzen ergriff ihn nun angesichts des letzten Ringens, dessen Zeuge er war. Mit leidenschaftlichem Schmerz stand er am Bette des Entseelten — mit doppeltem Schmerz. Sein Sohnesherz schrie auf um den Vater und seine Phantasie warf zugleich schürend ihre dunklen Todesbilder in die Schmerzensgluthen: er hatte den Tribut des Herzens und der Phantasie, den des Menschen und den des Künstlers zu entrichten. Seine Einbildungskraft und sein erschüttertes Gemüth glaubten überall das starre Antlitz des Vaters, überall die Spuren der Vernichtung zu sehen. Dazwischen hörte er des Vaters Stimme, sein schweres Athmen, seinen letzten Seufzer.

Eine Aufregung bemächtigte sich seiner, wie er sie nie gekannt. Ein Stürmen und Wogen, ein fremdes Etwas erfaßte ihn mit namenloser Gewalt. Keinem Gedanken, keinem Gebet konnte er Halt! zurufen. Die inneren Wogen stiegen höher und höher, bis sie wild durcheinander stürzten, eine vom Schmerz losgebundene Schar leidenschaftlicher Geister!

Er war seiner nicht mehr mächtig, er verlor seine Besinnung. Aber auch sein jugendlicher Körper war diesem Sturm der Gefühle, der über ihn hereingebrochen mit Gewitters Gewalt, nicht gewachsen. Eine physische Erstarrung folgte dem leidenschaftlichen Ausbruch seines Schmerzes und theilnahmlos, gleichsam erstarrt ließ er die Anordnungen zum Begräbnis an sich vorüber gleiten.

Dieser Zustand währte mehrere Tage. Als die übergroße Spannung nachließ, wich sein dumpfes Brüten dem Gefühl unsäglicher Vereinsamung und Verlassenheit; überall fehlte des Vaters Hilfe und Anordnung. Bis jetzt war er beständig unter seiner Obhut gestanden. Mit ihm hatte er dieselben Zimmer bewohnt, unter seinen Augen hatte er musicirt und gearbeitet, an seiner Seite hatte er seine Erholungsstunden gefunden, im Koncertsaal war er neben ihm gewesen — kaum eine Stunde seines Lebens läßt sich nennen die er ohne ihn verbracht hatte. Und nun plötzlich: allein! — Dieser Wechsel war zu groß, zu unerwartet und jäh gekommen, als daß bei zurückkehrender Besinnung er ihn anders hätte empfinden können als in dem erdrückenden Gefühl der Vereinsamung.

Seine gesunde Natur jedoch und das Leben führten den Entgleisten bald zurück in die richtige Bahn. Wohlthuend löste sich die zum ersten Mal empfundene Nacht der Gefühle in Sehnsucht nach seiner Mutter auf und über ihr Dunkel brach schön und licht das Bewußtsein seiner Sohnespflicht hervor. Es sagte ihm, daß er ihr gegenüber von nun an für die Pflichten seines Vaters eintreten müsse. Und obwohl bis jetzt noch kein anderer Aufruf an sein selbständiges Handeln ergangen war als der aus sterbendem Munde, so faßte er doch mit schnellem Blick seine Situation und bezeichnete sich die Wege, die er zu betreten habe, um seine Pflichten zu erfüllen.

Dieser Zug männlicher Kraft und Entschlossenheit drängte sich dominirend durch sein Inneres und verscheuchte die gespenstischen Nebelbilder der Phantasie. Tief erregt und doch besonnen schrieb er an seine Mutter und theilte ihr seine Pläne für die Zukunft mit. Er wolle zunächst, schrieb er ihr, nach Paris und da als Lehrer des Klavierspiels ihre und seine Existenz zu begründen suchen. Dorthin solle sie zu ihm kommen und bei ihm bleiben; er würde ihr stets ein liebender und treuer Sohn sein und jede Sorge von ihr fern halten.

Mit diesem Entschluß stand er wieder auf festerem Boden.

Andere Einwirkungen, die Forderungen des realen Daseins traten hinzu und thaten das ihrige. So fand er das verlorene Gleichgewicht wieder. Wie jedoch jede plötzlich eingetretene und einen Umsturz mit sich führende Katastrophe noch lange in ihren Nachwirkungen sichtbar bleibt, so schwanden nur langsam die Nachschauer der am Sterbebett seines Vaters empfangenen Eindrücke. Sogar noch in späteren Jahren wurde er bei Erwähnung derselben tief erregt. Mit dem Sturm der Schmerzgefühle selbst aber war sein Temperament zum ersten Mal hervorgebrochen mit einer unaufhaltsamen, alle Dämme überstürzenden Gewalt. —

Ehe Franz Liszt jedoch seinen Entschluß nach Paris zu reisen zur Ausführung bringen konnte, hatte er in Boulogne sur mer noch verschiedenen Anforderungen des praktischen Lebens zu genügen, die nicht ohne Verlegenheit für ihn waren. Unter seines Vaters Obhut waren seine Jahre an dieser Seite des Lebens vorübergegangen, ohne mit ihr in Berührung gekommen zu sein. Um so mehr waren jetzt seine ersten selbständigen Äußerungen individuell gefärbt und deuteten auf bestimmte Charakterzüge hin. Wie in dem Verhalten zu seiner Mutter sich ein gesundes Gefühl und ein tüchtiger Sinn für natürliche Pflichten aussprach, so zeigte sich in der Art und Weise, wie er seine Verbindlichkeiten löste, der Charakter seiner Ehrbegriffe. Den großen Ausgaben, welche der unvorhergesehene Todesfall mit sich brachte, konnte seine Kasse nicht Stand halten; obwohl es ihm nun ein Leichtes gewesen wäre diesen Verpflichtungen mit der Zeit nachzukommen, so zog er es doch vor seinen kostbaren Flügel mit großem Verlust zu verkaufen, nur um keine Schulden zu haben und Niemand zu belästigen.

Als er jede seiner Verbindlichkeiten erfüllt hatte, reiste er nach Paris, wo er bei den vielfach erprobten Freunden seines Vaters, bei der Familie Erard, bis zur Ankunft seiner Mutter Aufnahme fand.

Seine Mutter hatte bis jetzt bei Verwandten gelebt. Erst in Grätz, dann in Wien. Hier, in letzterer Stadt, empfing sie die Nachricht vom Tod ihres Gatten. So sehr derselbe sie erschütterte, der Ruf ihres Sohnes ließ sie nicht dem Schmerz sich hingeben. Sie ordnete ihre Angelegenheiten und eilte nach Paris.

Drei Jahre hatten sich Mutter und Sohn nicht gesehen, und jetzt erstickten die Thränen um den Verlornen das Glück des Wiedersehens.

Ihrer Trauer war die Sorge für die neue Häuslichkeit eine Wohlthat. Sie bezogen eine bescheidene Wohnung in der Rue Montholon. Hier wohnte Franz Liszt mit seiner Mutter, welche den Pflichten des kleinen Hausstandes oblag, während er die Pflichten der äußeren Existenzfrage auf seine jugendlichen Schultern nahm. In den Jahren des Koncertirens waren wohl Ersparnisse gemacht worden und den tausend Gulden, welche zur Zeit des ersten pariser Aufenthaltes an das Haus Esterhazy zur Verzinsung übersandt worden waren, war noch manches Tausend nachgefolgt, aber dieses Kapital war einestheils nicht groß genug, um von den Zinsen leben zu können, anderntheils wollte Franz, daß es unangegriffen der Mutter bleiben und ihr Leben gegen vielleicht kommende Bedrängnisse sicher stellen sollte. Nicht einmal die Zinsen desselben wurden berührt. Bald nach Ankunft seiner Mutter übergab er ihr die hierher bezüglichen Papiere als ihr Eigenthum. Die gläubige Zuversicht des einst neunjährigen Knaben: „daß Gott ihm beistehen werde seinen Eltern die ihm gebrachten Opfer vergelten zu können", hatte sich erfüllt. —

Das große Interesse, das man in allen Kreisen für den jungen Liszt gehegt, ward bei der Wendung seines Schicksals zur warmen Theilnahme. Sein Vorhaben als Lehrer thätig zu sein fand, unterstützt von dem Ruhme seiner Virtuosität, von allen Seiten Aufmunterung. Bald hatte er Schüler und Schülerinnen aus allen Ständen und so groß war das Vertrauen zu ihm, daß Niemand an seiner Jugend Anstoß nahm. Nur im Stift St. Denis, wo ein Gönner ihn als Lehrer empfohlen, hatte man Bedenken ihn als solchen zu beschäftigen. Aber nicht seiner Jugend wegen. Die Priorin fand es nicht rathsam ihre weiblichen Zöglinge einem Lehrer anzuvertrauen, was seinem männlichen Selbstgefühl jedoch nicht wenig schmeichelhaft däuchte.

Zu seinen ersten Schülern und Schülerinnen zählten Peter Wolf aus Genf, der Belgier Louis Meßmekers, die Gräfinnen Montesquieu und St. Crig, die Töchter des damaligen englischen Botschafters Lord Granville u. A.

Als Lehrer zeigte er sich voll Ausdauer und Eifer. Seine Erfolge bekundeten ein außergewöhnliches Lehrtalent. Seine Genialität fesselte seine Schüler, förderte sie, spornte sie an und befestigte ihre Liebe zur Kunst.

Bald fand der jugendliche Informator eben solche Bewunderung

wie einst »le petit Litz«, wie man ihn dazwischen immer noch gern zu nennen pflegte. Aber auch die Feinheit und den Takt seines Benehmens rühmte man, das Freisein von den Unarten der lehrenden „Klavierlöwen", welche ihre Schülerinnen durch Liebenswürdigkeiten und andere Tugenden alarmirten. Er gab sehr viel Unterricht. Dabei war unter seinen Lektionen keine unerhebliche Zahl solcher, die er ohne jede Vergütung Unbemittelten, aber Talentvollen ertheilte, Lektionen, die manche vornehme Dame gern mit zwanzig bis dreißig Francs honorirt haben würde.

Der wandernde junge Virtuos hatte sich so urplötzlich in einen in Paris ansässigen Lehrer verwandelt. Paris wurde von da an für Jahre hinaus sein bleibender Wohnort. Durch die reichen Bildungsquellen, welche ihm hier zuflossen, sowie durch die Eindrücke, welche die französische Zeitgeschichte ihm gab und die von großer Bedeutung für seine individuelle Entwickelung wurden, ward Frankreich sein zweites Vaterland. —

Das Leben Franz Liszt's war durch den Tod seines Vaters in unerwartete Bahnen gelenkt. Nach allen Seiten nahm es Wendungen, die den früheren Verhältnissen ganz entgegengesetzt waren. Erst ein mehrjähriges Wanderleben — jetzt ein Festsitzen an der Scholle; erst ein für die Lebensbedingungen nothwendiges Erwerben im freien Stil des Koncertirens — jetzt durch Gebundensein an die Stunde; erst ein Einsetzen der ganzen Kraft zur Erringung hoher Kunstziele — jetzt ein Hingeben und Zersplittern der Kraft an die kleine Tagessorge. Thun und Lassen war bis jetzt von dem Vater bestimmt, der Tageslauf war von ihm geregelt, alle äußeren Anordnungen waren von ihm getroffen worden — die Fähigkeit der Selbstbestimmung seitens des Sohnes blieb in Folge dessen ungeübt und nun trat der bisherigen Beschränkung unvermittelt die vollste Freiheit entgegen. Einflüsse, welche störend auf Franz's künstlerische wie moralische Entwickelung hätten einwirken können, hatte er sorgfältig von ihm fern gehalten — jetzt konnten alle bösen und guten ungehindert an ihn hinantreten: der junge Liszt war auf sich selbst gestellt.

Daß in einem solchen schroffen Wechsel von Beschränkung und Freiheit, von Bestimmtsein und Sichselbstbestimmen, von Schutz und Schutzlosigkeit große Gefahren für ihn lagen und der Verlust seines Vaters sich bemerkbar machen mußte, liegt auf der Hand. Wohl fand er in seinem Genie, in der Reinheit seiner

Empfindung und Idealität seines Denkens ein sicheres Steuerwerk im Großen und Ganzen, im Einzelnen aber führte die Jünglingshand das Ruder oft schwach, oft planlos, kreuz und quer, je nach dem Moment, nach Jugendsturm und Zeitendrang, wobei es unverkennbar bleibt, daß die Erziehung, die er durch seinen Vater erhalten, sowie das plötzliche Abbrechen derselben seine individuelle Entwickelung wesentlich bestimmte und sich hineinmischte in die Hochfluth seiner Jünglingsjahre. Sie mischte sich hinein mit ihren Vorzügen, aber auch mit manchen Nachtheilen, welche der sorgfältig gepflegten, jedoch exklusiv musikalischen Richtung derselben entspringen mußten, und breitete sich bald als Licht bald als Schatten über seine menschliche, wie künstlerische Erscheinung. Es tauchen Perioden auf in seinem Leben, wo man den Vater aus dem Grabe rufen möchte, um den jugendlichen Sohn zu schützen vor den mächtig auf ihn einstürzenden korrumpirenden Einwirkungen von Außen, und wieder läßt sich der Finger auf Momente legen, die gegenüber den Beschränkungen, welche ihm wurden, dessen Tod für die Weiterentwickelung des Sohnes nahezu als eine Nothwendigkeit empfinden lassen: Perioden und Momente, von denen die ersteren mehr der menschlichen, die letzteren mehr der künstlerischen Seite seines Lebens angehören.

Was die letztere anbetrifft, so hatte Adam Liszt in richtiger Erkenntnis der außergewöhnlichen musikalischen Begabung seines Sohnes, ein großes künstlerisches Ziel bei seiner Erziehung in den Vordergrund gestellt. Dieses Ziel war ihm der Impuls seiner Handlungen, der Inhalt seiner Vaterpflichten; nach ihm spannten sich seine Anordnungen, in ihm koncentrirten sie sich. Sein Auge fest auf diesen Punkt gerichtet, mußten ihm alle andern Dinge nebensächlich erscheinen und gegenüber demselben in den Hintergrund treten. Große Ziele verlangen außergewöhnliche Wege.

Und so kam es, daß Dinge, die nicht direkt in die künstlerische Aufgabe mündeten, unberücksichtigt bleiben mußten. Des Vaters Gebieten und Verbieten lag in der Natur des eingeschlagenen Weges. Er bestimmte das Thun und Lassen seines Knaben und leitete und führte ihn Schritt für Schritt dem einen Ziel, der Künstlerlaufbahn, zu. So vergingen Tage, Monde, Jahre; das Kind wurde zum Knaben, der Knabe reifte dem Jüngling entgegen — seine Sorgfalt blieb dieselbe, er bestimmte und führte ihn.

In diesem konsequenten Festhalten, dieser Stetigkeit des Willens

gegenüber einer Idee macht Adam Liszt den Eindruck eines großen Charakters. Aber gerade in diesem Festhalten, dieser Stetigkeit lag für seinen Sohn trotz des unübersehbaren Guten, das ihm hieraus erwuchs, doch auch eine bedenkliche Seite, namentlich wenn man der nach freier Äußerung ihrer selbst strebenden Richtung seiner Natur gedenkt, wie sie in seinem Klavierspiel und in seinen Improvisationen vom Anbeginn seines musikalischen Lebens an sich ein unverkennbares Ausdrucksmittel geschaffen. Den Neigungen zu individueller Freiheit hatte sein Vater die Zügel stramm gehalten — bis dahin ein nicht hoch genug zu schätzender Segen für die künstlerische Zukunft seines Sohnes.

Aber so sehr Zucht und Regel erste Bedingung eines gedeihlichen Fortschritts und der Boden für große bleibende Thaten sind, ebenso sehr können sie bei einseitiger Geltendmachung störend auf die in der Entwickelung begriffene individuelle Eigenartigkeit einwirken. Sie können sie abschwächen, sie können sie zu leerem Formalismus drängen. Für Franz waren manche Anzeichen dieser Gefahr vorhanden; denn die Anschauungen seines Vaters wurzelten in einer anderen Zeit als diejenige war, welche wenn auch noch im inneren Gärungsproceß begriffen doch bereits am Völkerhimmel eine neue umgestaltende Lebensphase anzeigte. Am klassischen Himmel der Kunst war das Abendroth im Verhauchen. Ein neuer Lebensinhalt und Lebensgehalt kündete auch hier sich an und die Gefühlsrichtung von Franz deutete auf ein Anderes hin als auf das formelle Element der Klassicität.

Und da liegt die Vermuthung mehr als nahe, daß er unter der Leitung seines Vaters nur unter heftigen Kämpfen und inneren Konflikten die später von ihm betretenen, sowie eröffneten neuen Bahnen in dieser Weise, namentlich mit seinem alles überwältigenden Heroismus, betreten haben würde, wie es der Fall war.

Jetzt war er frei von allen Hemmungen, welche seiner individuellen Entwickelung hätten werden können. Ganz auf sich gestellt — nach Seite der Kunst, nach Seite des Lebens, nach jeder Richtung hin — konnte auch seine bis jetzt beschränkte Willensthätigkeit sich entfalten. Sie wurzelt in der Kraft des Ichs. Das Leben mit seinem rastlosen Spinnen widerspruchsvoller Anforderungen verlangt vom Individuum diese Kraft und reift sie zugleich. Es stachelt sie zum Willen, zum Kampf, zur besiegenden That, es entwickelt durch sie dem Charakter, dem Genie jene Titanenkraft,

die an den Rädern der Welt schiebt, aber nicht geschoben sein will, welche treibt, ohne getrieben zu werden. Im Gegensatz aber wird es auch zum Prüfstein der Kraft des Einzelnen und unerbittlich treibt es die schwache hinein in seine allgemeinen Fluthen, sie verurtheilend zur Existenz in der Masse.

Jetzt, von dem Moment an, wo das Schicksal den Jüngling gleichsam an sich selbst verwies, mußte seine Kraft als Künstler und Mensch sich entwickeln seiner individuellen Natur gemäß.

Seiner künstlerischen Laufbahn drohten im Ganzen wenig Gefahren, seine musikalische Bildung war sicher fundirt, gediegen und vielseitig und seine Richtung auf das Edle und Hohe in der Kunst war entschieden. Alles schien sich hier verbunden zu haben ihn vor jeder Einseitigkeit zu bewahren. Schule und Leben hatten in schönster gegenseitiger Ergänzung sich die Hände gereicht, die verschiedensten Entwickelungsmomente, Theorie und Praxis, Haus und Podium, Einfachheit und Glanz waren zusammengetreten und hatten nicht im mäßigen Temposchritt eines Nacheinander, sondern alle im lebendigen Zugleich vom ersten Moment seiner Künstlerlaufbahn an diese gefördert und ihn über alle Hindernisse hinausgehoben. Schürzten sich auch unter der Decke die Knoten zu späteren Wirren, sein bisheriger künstlerischer Entwickelungsgang war ein selten begünstigter, einer, der mehr dramatisirtem Traume gleicht als der im Raume beengt und einseitig sich bewegenden Wirklichkeit. Unter solchen glücklichen Umständen kann es kaum wundern, daß der junge Liszt eine für seine Jahre merkwürdige künstlerische Reife besaß. Auch mittelmäßig Begabte würden unter ihrem fördernden Einfluß Hervorragendes geleistet haben — wenige aber würden unter den vervielfältigten Einwirkungen und dem zerstreuenden Leben so innerlich unbeirrt und ungeschädigt ihren Weg gegangen sein wie er. Das konnte nur eine so absolut musikalische Natur wie die seinige, eine Natur, die alle Eindrücke auflöste und umsetzte in Musik, eine Natur, deren Liebe zu letzterer so groß war, daß ihr gesammtes Fühlen und Denken, ihr ganzes Sein nur in ihr die Sprache finden konnte sich auszudrücken. Selbst in seinen Perioden religiöser Überschwänglichkeit, in welche während der Jahre jugendlich überströmenden Gefühls seine große Gottesliebe ihn führte, war es die Musik, durch die er die Gluthen seiner überfließenden, nach Gott dürstenden Seele ausathmete.

Die Doppeleinwirkungen von Kunst und Leben beirrten ihn

nicht. Und nicht nur das. Mit Entschiedenheit sprach sich in seiner Liebe zur Musik auch zugleich ein bestimmter Gehalt aus. In seinen Kinder-, in seinen Knabenjahren, immer war es der damals von den Nationen noch unverstandene Beethoven, der in seinem inneren Leben gleichsam eine unsichtbare Werkstatt aufgeschlagen hatte. Als er als elfjähriger Knabe vor die Öffentlichkeit trat und Beethoven's Kuß ihm die Weihe gegeben, da war die Grundlage seiner musikalischen Richtung bereits entschieden: die deutsche Tonkunst wurde zum Ausgangspunkt seiner Weiterentwickelung.

Als sein Vater starb, hatte er alle Zweige musikalischer Theorie und Praxis, die sich unter dem Ausdruck „künstlerische Schule und Bildung" rubriciren lassen, durchgearbeitet. Mit zwölf Jahren las er Partituren, sowie die schwierigsten Klavierstücke vom Blatt, mit vierzehn hatte er bereits schulgerecht, außer vielen Klaviersachen, eine Operette komponirt, mit sechzehn hatte er den doppelten Kontrapunkt absolvirt und als Virtuos stand er, bereits eine Berühmtheit, inmitten der Elite seiner Kunstgenossen.

Auch nach anderer, außerhalb dieses Kreises musikalischen Könnens sich bewegender Seite war er eine außergewöhnliche Erscheinung, insbesondere als Improvisator am Klavier. Hier schoß der junge Aar mit kühn gespannten Flügeln in das Reich der Phantasie und, so zickzacklinig oft sein Flug, nie verlor er den thematischen Kompaß! Zu improvisiren — dieses freie Aussprechen seiner selbst — war ihm von seinen Kinderjahren an immer das liebste geblieben und unwillkürlich mischte sich diese Neigung, so sehr sein Vater auch dagegen anging, in die Wiedergabe anderer Kompositionen, was oftmals nicht zu ihrem Vortheil gewesen sein mag. Aber hier, auf diesem Gebiet, lebte und webte der eigenartige Trieb seiner musikalischen Schaffensnatur, der nach ihm eigenen Wegen suchte. In seinen Improvisationen lagen die ersten Andeutungen aller der Umgestaltungen und Umwälzungen, welche sich dereinst durch ihn auf dem Gebiet der Instrumentalmusik vollziehen sollten.

Sein damaliges Klavierspiel als dasjenige Element, worin er als fertiger Künstler dem Bewußtsein der Öffentlichkeit angehörte, schildert uns einer der damaligen hervorragendsten musikalischen Kritiker zu Paris, der Franzose d'Ortigue, mit den Worten: „Die Manier seines Spiels war sehr ungestüm;

aber während der Strom einer trüben Begeisterung dahin brauste, sah man mittendurch von Zeit zu Zeit die Blitze des Genies und einige jener göttlichen Funken glänzen (d'Ortigue schrieb diese Zeilen 1834), die er heutzutage so verschwenderisch hinsprüht, goldene Sterne, möchte man sagen, die unaufhörlich aus einer ungeheuren Feuersbrunst aufsteigen. Aber so lange er bald den Forderungen seiner Lehrer bald den Launen des Publikums bald der Autorität seines Vaters unterworfen war, konnte sich seine Einbildungskraft nur verstohlen der eigenen Phantasie überlassen; bald führte eine zu ausschweifende Abweichung, bald ein zu ängstliches Nachtreten ihn zu Fehlern: er war nicht er selbst, alles war bei ihm erst Ahnung."[1])

Dieses, mehrere Jahre nach der bis jetzt besprochenen Epoche, zur Zeit als Franz Liszt seine ersten Triumphe als „Paganini des Klaviers" zu feiern begann, entworfene Bild charakterisirt das Spiel des jungen Virtuosen, der nicht mehr Knabe, noch nicht Jüngling seiner individuellen Ausarbeitung noch entgegen ging. Es giebt die Erklärung des „bald so — bald so" seines Spieles. Dieses war weniger, wie es in den Worten des französischen Schriftstellers liegt, das Resultat einer strengen Vormundschaft, als ein von der physischen und psychischen Entwickelung bedingtes Übergangsstadium.

Mit allen seinen künstlerischen Zielen war Franz Liszt nun für immer auf sich selbst angewiesen. Hier aber mußten bald gegen früher die Veränderungen sich zeigen, welche der Tod seines Vaters hervorrief. Die Tagesfrage trat in den Vordergrund. Die Beschaffung der Existenzmittel, bisher ein Ergebnis seines Koncertirens, jetzt durch Lektioniren zu erringen, vertrat weiteren künstlerischen Zielen den Weg. Sie mußten der Zeit überlassen bleiben, sowie dem Würfel, welchen das Genie in sie hineinwirft.

Daß er zur Lehrthätigkeit sich wandte, lag in den gegenwärtigen Verhältnissen; denn bei der Jugend, in der er stand, läßt sich, obwohl er bald eine seltene Begabung hier dokumentirte, kaum annehmen, daß eine specifische Neigung ihn zu derselben bestimmt habe. Die Verhältnisse wiesen ihn an sie. Der Tod seines Vaters hatte ein ferneres Koncertiren zur Zeit unmöglich gemacht. Er war zu jung, um allein zu reisen, auch für geschäftliche Dinge zu theilnamlos, um sie selbst zu übernehmen, oder

1) Gazette musicale de Paris. 1834.

ausgeführt durch einen Geschäftsmann, überschauen zu können. Auch war die Virtuosenlaufbahn nicht das Ziel der Pläne seines Vaters gewesen; sie war, bedingt durch die äußere Lage, nur gelegentlich und sollte vorübergehend sein wie seiner Zeit bei Mozart. Das bewußte planmäßige Lossteuern aber nach einem Punkt war vorbei und die Tagesordnung, sowie die regelmäßige Arbeit zur eigenen Ausbildung mußten der Lebensfrage weichen.

Wie nach künstlerischer Seite, war der junge Liszt auch nach menschlicher — insbesondere mit seinen Gewohnheiten — auf sich selbst angewiesen. Hier mit größerem Nachtheil. Er stand wohl unter der Obhut seiner Mutter, auch besaß letztere einen großen Einfluß auf ihn, aber dieser konnte weder die feste leitende Vaterhand ersetzen noch die Erfahrung und Weltklugheit des Mannes. Ihr Einfluß bestand in dem großen Liebesquell ihres Herzens, in ihrem nie wankenden Vertrauen zu ihm, in der untrübbaren Reinheit ihrer Gesinnung, mit welcher sie das Leben betrachtete, beurtheilte, liebte und trug. Es war der Einfluß der Sympathie, deren Gleichheit der Gefühle dem Herzen wohlthut und es beruhigt, was Mutter und Sohn innig verband. Mit großer Zärtlichkeit hing er an ihr. Ihre liebende Sorgfalt um ihn verdoppelte die seine um sie. Rührend war die Sorglichkeit, mit der er sie umgab, rührend die feinen Rücksichten, die er gegen sie übte, die zarten Aufmerksamkeiten, die er stillschweigend ihr erwies. So hatte er, um ein Beispiel zu geben, sich mehrmals in jener Zeit mit dem Nachhausekommen verspätet. Er wußte, daß seine Mutter bereits schlief. Und so setzte er sich, um ihre Ruhe nicht zu stören, auf die Treppe, wo er einschlief und man ihn andern Morgens fand. Das war, wie seine Mutter erzählt, mehrmals der Fall, trotz des harten Lagers und der unbequemen Stellung.

Die mit inniger Liebe gepaarten Pflichten für seine Mutter reiften bei ihm frühzeitig die Tugenden, welche dem Mann im Auge der Frauen die anziehendste Schönheit verleihen: die ritterliche Tugend des Beschützens und die auf Feinheit und Zartheit des Benehmens sich gründende Tugend der Rücksicht.

Die Einflüsse Madame Liszt's lagen auf der Seite des Gemüths. Bezüglich der zweckmäßigen Tages- und Zeiteintheilung, welcher so vielfach die Lebensgewohnheiten entspringen, blieb ihr Sohn sich selbst überlassen. Hier aber ermangelte er vollständig einer erfahrenen und regelnden Hand. Es lag nicht in ihm

systematisch einzutheilen; auch war er durch die bisherige Leitung seines Vaters hierin ungeübt. Seine Tageseintheilung ward in Folge dessen eine mehr zufällige, dem Moment und der Stimmung entspringende. Einen Tag spielte er Klavier und einen andern nicht, einmal des Morgens und ein andermal des Nachts, wie es die Stimmung mit sich brachte.

Sein Lektioniren war keiner besseren Ordnung unterworfen; er band sich an keine Zeit. Heute kurz, morgen lang, war die Dauer seiner Unterrichtsstunden nur abhängig von den augenblicklichen Bedürfnissen. Er erschien oft zu früh, oft zu spät, ein drittes Mal mußte die Stunde ganz ausfallen. Ungünstig wirkten die weiten Wege, die er meist zu machen hatte. Oftmals, um diesen Unannehmlichkeiten nicht zwei Mal des Tages ausgesetzt zu sein, brachte er Zwischenstunden bei Freunden zu. Kam die Mittagszeit, ging er nicht selten in ein an seinem Wege liegendes Café, anstatt eine Restauration aufzusuchen. Nicht selten kam er des Abends nach Hause, ohne zu Mittag etwas Konsistentes genossen zu haben. Inzwischen aber hatte seine Mutter auf ihn gewartet und die Speisen waren ungenießbar geworden. Bis wieder solche zubereitet waren, mußte dann ein Glas Grog oder Wein der Ermattung steuern und dem Übermüdeten eine Erquickung bieten.

Das waren alles Unregelmäßigkeiten, die wohl mit in den Verhältnissen lagen, aber weder auf sein physisches Wohlbefinden, noch auf geordnete Gewohnheiten günstig einwirken konnten. Unwillkürlich mußte bei dieser Lebensart die Stimmung des Moments einen großen Spielraum gewinnen. Trat hieraus auch noch kein sichtbares Übel hervor, so wurde doch der leicht erregbaren, auf Stimmung und Phantasie angelegten Natur des jungen Künstlers auch da, wo nicht unmittelbar seine Kunst betroffen war, Vorschub geleistet und der ethische Wille gewissermaßen in das Reich der Stimmung versetzt.

Es war ein Glück, daß seine Natur eine edle und seine Stimmungen solche waren, welche sich durch sich selbst zum Schönen steigerten. Hierbei fiel auf seine religiösen Gefühle ein wesentlicher Antheil. Hier lag der Schutz gegenüber den vielen Gefahren, an welchen der bis jetzt sorgfältig Gehütete tagtäglich vorüberschritt.

II.

Passionsblumen.

(Paris 1828 — 1830.)

Erste Liebe. Entsagung. Abermalige ausschließliche Hingabe an seine religiösen Gefühle. — Christian Urhan. W. von Lenz. K. M. von Weber's Musik. Liszt erkrankt. Man sagt ihn todt. Todesanzeige im »Etoile«. Genesung. Beschreibung seiner äußeren Erscheinung nach W. von Lenz.

Der erste Sturm seines Lebens hatte dem kaum siebzehnjährigen Jüngling eine Mannesaufgabe auf die Schultern gelegt. Ein Moment, eine Nacht war hinreichend gewesen ihn zu männlichem Entschluß, zu männlicher That zu rufen.

Nichtsdestoweniger lag sein Geistes- wie sein Gefühlsleben noch im Schlummer der Gebundenheit. Nur der Schmerz hatte sich entfesselt — gewaltsam, überwältigend! Die Sehnsucht — die Gottessehnsucht, welche ihn vordem ergriffen, hatte wohl auch auf Gefühle hingedeutet, die dem Schlummer der Seele entfliehen, aber der Frühling, der als Herzensfrühling alle verborgenen Keime der inneren Welt zum Sprossen und Knospen treibt, der lag noch vor ihm.

Und dieser Frühling kam, ohne daß er sein gewahr ward — nur an den Passionsblumen, die er ihm trieb, empfand er, daß der Lenz Einzug bei ihm gehalten. Die Musik war es, die ihm die Thüre geöffnet.

Karoline, die junge Gräfin Saint Crig, gehörte zu den jungfräulichen Erscheinungen, welche mehr an den Himmel als an die Erde gemahnen. Siebzehn Jahre alt stand sie noch inmitten inneren Erblühens. Von schlanker Gestalt, engelhafter Schönheit und lilienhafter Reine war sie zugleich talentvoll, regen und für alles Schöne empfänglichen, dabei tief religiösen Geistes — eine durchaus

seelisch besaitete Natur. In ihrer Seele lag ihr Gedanke, ihr Wille, in ihr dehnten sie sich aus zum Schönen, zur Welt, zum kirchlichen Kultus, zu Gott.

Sie war die Tochter des Grafen Saint Crig, Ministers des Innern, eines Mannes der Welt und Aristokraten, der mit allen Fasern seines Denkens aus den Traditionen des Adels hervorgegangen war. Dem legitimen Königshaus ergeben, von nüchterner Auffassung und excentrisch im Handeln war er unter dem régime Karl's IX. für seinen Posten wie geschaffen und dabei so eifrig und exklusiv in seinen Geschäften, daß alle anderen Interessen des Lebens diesen weichen mußten. Die Angelegenheiten der Familie und des Hauses blieben darum ausschließlich in den Händen seiner Gemahlin, deren zartes Wesen, Anschauungen und Sympathien den seinigen sehr entgegengesetzt waren. Das Leben hatte sie durch eine Leidensschule geführt und ihre Neigung zu geistigen Gütern vertieft und veredelt. Mehrere Söhne, die sie dem Grafen geboren, waren letzterem ähnlich, ihre einzige Tochter — das jüngste ihrer Kinder — ihr.

Von ihrer Mutter — sie war Katholikin — hatte Karoline die religiöse Gläubigkeit, den feinen ästhetischen Sinn und eine große Liebe zur Musik. Ihren aufblühenden Anlagen ward die sorgfältigste Erziehung. Und als der junge Liszt nach seines Vaters Tod sich nach Paris gewandt, um durch Lehrthätigkeit eine Existenz für seine Mutter und sich zu gewinnen, gehörte die Frau Gräfin Saint Crig zu den ersten der aristokratischen Damen, welche dem jugendlichen Informator die musikalische Ausbildung ihrer Töchter übergaben.

Meist mit in dem Zimmer sitzend, in welchem der Unterricht ertheilt wurde, folgte sie demselben mit Aufmerksamkeit, wobei das edle Wesen des Jünglings ihr ein immer tiefer werdendes Interesse einflößte und ihr mütterliches Wohlwollen ihm gewann. Sie unterhielt sich gern mit ihm und liebte es während des Unterrichtes Bemerkungen hinzuwerfen, die ihn zur Entwickelung seiner Auffassung und Ideen herausforderten. Mit Überraschung folgte sie dann seiner Rede, welche in Worte zu übersetzen suchte, was seine Finger stets so unmittelbar zu finden und auszudrücken wußten, wobei er sich in kühnen Bildern erging, die getränkt waren mit glühend religiösem Empfinden, zu welchem sein Kunstfühlen hindrängte wie das Herz des Gläubigen zum Hochaltar.

Sie zog dann ihren Stuhl näher an das Klavier und sah mit mütterlicher Genugthuung, wie die Unterweisungen und Anregungen des genialen Jünglings von Karoline verstanden und freudig aufgenommen wurden, wie sie dem Fluge seiner Phantasie zu folgen wußte und seine künstlerischen Auffassungen und Deutungen gleichsam von Seele und Auge ihm las.

Und in der That! ein tief verwandtschaftlicher Zug lag in der Richtung der beiden jugendlichen Gemüther, der durch die Musik sich ihnen fühlbar machte und sie unter den Zauber der Liebe stellte, ohne daß sie an sie gedacht, und ohne daß die Innigkeit ihrer Gefühle eine andere Sprache als die der Musik gefunden. Unerfahrenen Herzens spielten sie ein magisches Spiel, dessen reine Klänge ihnen das Leben so schön und wonnig erscheinen machten.

Die Mutter Karolinens, eine ebenso edel- wie feinsinnige Frau, sah wohl mit dem spirituellen Auge des Frauenherzens die zarte Neigung, welche zwischen beiden aufzusprossen begann. Aber der Reinheit und des Adels ihrer Herzen sicher wachte sie zartsinnig über dem Hauch der ersten knospenden Rose.

Dieser Schutz sollte jedoch nicht lange währen. Die Leiden, welche bisher schon eine häufige Heimsuchung gewesen waren, mehrten sich plötzlich so sehr, daß die Besorgnisse um das Leben der edlen Frau nur zu gegründet waren. Sie selbst fühlte, daß ihre Tage, ja ihre Stunden gezählt seien und ihr Heimgang nahe. Obwohl sie schon längst mit dem Gedanken des Scheidens vertraut war, so lag er jetzt doch schwer auf ihr, um ihres geliebten Kindes willen, das ihr das Glück ihres Lebens geworden und an dem sie mit jener Fülle und Zärtlichkeit eines sorgenden Mutterherzens hing, das noch über den Tod hinaus alle Sonnenstrahlen des Himmels und der Erde auf des Lieblings Haupt sich ergießen sehen möchte.

Karoline glücklich zu machen und glücklich zu wissen war noch ihr einziges Verlangen. Und mit einem Herzen und einem Blick, der irdischen Fesseln bereits entledigt, ohne Vorurtheil und ohne Berechnung der Welt, besprach sie mit ihrem Gatten die Zukunft ihres Kindes. Sie verschwieg ihm nicht, was sie in dem Herzen ihrer Tochter gelesen, nicht die Gedanken, die sie im Stillen daran geknüpft, und indem sie ihm betonte, wie das Wesen beider für einander geschaffen zu sein schien, gipfelte sich ihre Mutterliebe, sowie ihr Vertrauen zu dem Seelenadel des Jünglings in dem Wort: „Wenn sie ihn liebt, laß sie glücklich werden".

Der Graf Saint Crig verlor keines ihrer Worte, nahm sie jedoch mehr für die Phantasie einer Kranken als für das Vermächtnis einer Sterbenden und vergaß sie eben so schnell, wie sie ihm überraschend gekommen waren. —

Durch die Erkrankung und den ihr bald folgenden Tod der Gräfin war der Musikunterricht unterbrochen worden und der junge Künstler nur in das Hôtel des Grafen gekommen, um Nachricht über das Befinden seiner Gönnerin sich zu erbitten. Während dieser ganzen Zeit hatte er Karoline nicht gesehen und erst, als die Bestattung und die ersten Trauertage vorüber waren und die musikalischen Lektionen wieder aufgenommen wurden, sah er sie wieder. Die erste Begegnung ward für beide eine tief ergreifende. Als ihm Karoline in Trauergewänder gehüllt, ihr holdes Gesicht schmerzlich bewegt, entgegentrat, ergriff ihn eine unbeschreibliche Erregung. Die Erinnerung an seinen Vater, an die Schreckniſſe, die an seinem Todeslager über ihn hereingebrochen, an den Schmerz, den sein Verlust ihm erpreßt, an die Vereinsamung, die er empfunden — alle diese Erlebnisse traten übermannend vor seine Seele und lähmten ihm die Zunge. Lautlos setzte er sich an das Klavier zu seiner Schülerin, um in gewohnter Weise den Unterricht zu beginnen. Wie nun aber die Harmonien erklangen, da brach seine Fassung, sein Schmerz löste sich und rief den ihren mit erneuter Gewalt hervor — beider Hände lagen ineinander und beide weinten bitterlich.

Aber auch jetzt kam kein Bewußtsein ihrer Empfindung über sie und kein Gedanke an Liebe störte den Einklang ihrer Gefühle. Doch in diesem Moment hatte sich innerlich ein in ihr beiderseitiges Leben eingreifendes Bündnis vollzogen. —

Keine Lektionen gab Liszt so gern wie die im Saint Crig'schen Hause, keine währten so lange wie diese, keine anderen auch erlitten so wenig Störung wie sie. Die Verhältnisse und Gewohnheiten des Grafen Saint Crig brachten es mit sich, daß er wenig zu Hause war, namentlich jetzt, wo der Trauerflor seine Salons geschlossen hielt. Karoline war in Folge dessen sich viel selbst überlassen und in ihrer Einsamkeit flüchtete sie sich mehr und mehr zur Musik, von deren Pflege sie durch keine gesellschaftlichen Pflichten und Störungen abgehalten wurde.

Hierin lag es, daß beide häufiger und auch ungestörter mit-

einander musiciren konnten, als es wohl unter anderen Verhältnissen der Fall gewesen wäre.

Es blieb aber nicht nur beim Musiciren. Wie zu Lebzeiten der verstorbenen Gräfin führten Bemerkungen und Erklärungen zum Gespräch, das mehr und mehr zu einem gegenseitigen Austausch der Gedanken wurde und sie bald auf das Gebiet der Litteratur, bald auf das der Religion führte. Sie entdeckten bald, daß ihre Gleichstimmung nicht nur eine musikalische war. In der inneren Hinneigung zur Religion, in der Auffassung des Lebens und der Lebensziele, ja sogar in einem Theil ihrer Lieblingslektüre trafen sie zusammen. Das waren Entdeckungen, bei denen jedesmal beide jugendliche Herzen in reinem Glück erstrahlten und immer freudiger einander sich erschlossen.

Liszt's Lektüre hatte sich bis jetzt nur auf Bücher religiösen Inhalts beschränkt. Die junge Gräfin dagegen pflegte auch anderer. Bewandert in der Litteratur war sie ihm hier weit überlegen. Wie für die Musik, so voll Liebe für die Poesie machte sie in dem Drang ihres Herzens ihren jungen Freund mit ihren Lieblingsdichtern bekannt, indem sie ihm Stellen aus ihnen sowohl vorlas als recitirte. Ein Wetteifer entbrannte. Bald hatte er, bald sie ein Gedicht, einen Gedanken gefunden, die ihnen besonders schön und vielsagend erschienen und sie darum zu längerem Verweilen aufforderten. So verschwanden die Stunden, manchmal ein ganzer Abend — sie bemerkten es kaum. Eiligen Schrittes wandte er sich dann seiner Wohnung zu, wobei es sich einige Mal ereignete, daß bereits Ruhe im Hause herrschte und seine Mutter ihr Licht schon gelöscht hatte. In dieser Zeit war es, wo er aus liebevoller Rücksicht für ihren Schlummer sich auf die Treppe setzte und mit diesem harten Lager sich die ganze Nacht begnügte.

Auf diese Weise vergingen mehrere Monate. Fast täglich sahen sich die Liebenden, lasen und musicirten zusammen. Ein Tag aber kam, der ihrem unschuldsvollen Glück ein Ende machen sollte.

Sie hatten bis in die Nacht geplaudert und gelesen und hingerissen von dem Zauber der Unterhaltung die Zeit nicht gemessen, bis der Jüngling seine Verspätung gewahr werdend schleunigst aufbrach. Unten an der Treppe fand er das Haus bereits geschlossen und war dadurch gezwungen die Thür vom Portier öffnen zu lassen, was dieser schlaftrunken und knurrig that. Unbekannt

mit Kavaliersgewohnheiten und ihren Pflichten wußte er nicht, daß das Knurren eines Portiers mit einem Fünffrankenstück begütigt wird, und arglos wünschte er ihm gute Nacht. Andern Morgens meldete der Portier seinem Herrn, daß der junge Künstler bis Mitternacht im Salon der jungen Gräfin Gesellschaft geleistet.

Nun erinnerte sich wohl der Graf der Worte seiner sterbenden Gattin, aber auch jetzt erschienen sie ihm nicht anders als damals. Abgesehen davon, daß Liszt selbst für die in Frankreich üblichen Gewohnheiten, welche die in sehr jugendlichem Alter geschlossenen Verlobungen begünstigten, noch zu jung war, so konnte es ihm auch bei den herrschenden Standesansichten nicht in den Sinn kommen seine Tochter einem Pianisten zur Frau zu geben. Dieses wäre damals in den Augen der höheren Gesellschaft noch ein Unerhörtes und Unmögliches gewesen. Inwieweit aber solche Ansichten berechtigt und inwieweit sie Vorurtheile seien, darüber nachzudenken ließen die Geschäfte des Ministeriums dem Grafen Saint Crig, dem noch dazu ein Nachdenken über gesellschaftliche Probleme ganz fern lag, keine Zeit. Sein Thun und Lassen fand sein Regulativ in den allgemein giltigen Ansichten und Principien seines Standes — das einzige, das für ihn existirte und ihm auch Liszt und seiner Tochter gegenüber Norm war.

Als einige Tage nach dem verhängnisschweren Abend Franz Liszt wieder im Saint-Crig'schen Hôtel erschien, meldete ihm der Portier, daß der Herr Graf ihn zu sprechen wünsche. Freundlich empfing dieser den Ahnungslosen und mit der Gewandtheit des Weltmannes machte er ihn auf die unangenehmen Folgen aufmerksam, die möglicherweise für ihn aus einem sich fortsetzenden Verkehr mit seiner Tochter entspringen könnten. Er deutete ihm auch an, daß nähere Beziehungen, schon der Standesverschiedenheit wegen, sich von selbst verbieten würden. „Ich halte es darum für das richtigste, schloß der Graf seine Rede, vorläufig die musikalischen Lektionen einzustellen."

Bestürzt hörte der Jüngling ihn an. Gedanken wie die so eben ausgesprochenen waren noch nicht in seinem Innern aufgestiegen. Jedoch in diesem Moment kam es ihm zum Bewußtsein, daß er Karoline liebe und daß sie ihm verloren sei. Eine Fluth von Empfindungen stürzte über ihn herein, sein Herz schien still zu stehen, sein Athem zu verlöschen und er zusammenzubrechen unter ihrer Gewalt — nur einen Moment! Sein Stolz

warf die Wogen zurück und seine zarte Jünglingsgestalt schien zu wachsen, Todesblässe auf dem Antlitz stand er vor dem Grafen. Doch kein Ausbruch leidenschaftlicher Erregung kam. Stillschweigend reichte er ihm die Hand — im Herzen das Wort der Entsagung. Die noch unentfesselte Leidenschaft hatte nicht seinen Blick für das Vernünftige getrübt und die Auseinandersetzungen und Forderungen des Grafen däuchten ihm korrekt.

An jenem Abend war es das letzte Mal, daß er Karoline sah; sein gekränkter Stolz vermied jede Begegnung. Und so waren zwei Seelen, die durch ihre innerste Geistesstimmung für einander bestimmt zu sein schienen, getrennt für immer.

Schwer trugen beide in der Zukunft an dieser Trennung. Schwer trug sie — ein langes Leben; schwerer er, dessen Genie ihn in die Brandungen des Lebens stellte, ohne das tiefsympathische Weib zur Seite, dessen reiner Sinn die wilden Wogen dieser Brandungen zu den Füßen geläuterter Idealität trieb.

Er vergrub sich vor den Augen der Welt. Ihm war, als hätte er eine Beschämung erlitten. Liebe und Stolz, Sehnsucht und Pflichtgefühl rangen und kämpften einen schmerzvollen Kampf.

Und wieder war es die Religion, zu der er flüchtete. Er legte sich an seines Gottes Herz, Ruhe und den Sieg über sich hier suchend. In seiner Weltflucht ergriffen ihn von neuem die religiösen Gluthen wie schon vor dem Tode seines Vaters, jedoch in einem viel höheren Grade. Er verlor sich vollständig an die Mysterien der Religion und beugte — wie er zehn Jahre später schrieb[1] — seine brennende Stirn über die feuchten Stufen von St. Vincent de Paul, brachte sein Herz zum Bluten und seine Gedanken zum Fußfall. „Ein Frauenbild — schrieb er — keusch und rein wie der Alabaster heiliger Gefäße war die Hostie, die ich unter Thränen dem Gott der Christen darbot. Entsagung alles Irdischen war der einzige Hebel, das einzige Wort jener Tage."

Aber nicht nur er, auch Karoline litt schwer. Ein langes Krankenlager war die nächste Folge ihrer Trennung. Und als sie dem Leben zurückgegeben, war ihr Sinn der Welt erstorben und ihr wundes Herz sehnte sich nach dem heilenden Balsam klösterlicher Stille. Sie wollte dem Irdischen entsagen und den Schleier

1) Liszt's „Gesammelte Schriften". II. Band, Brief No. 3.

nehmen. Allein ihr Vater drang in sie sich zu vermählen und führte ihr einen Standesgenossen zu, den er zum Eidam wünschte. Dieser, Monsieur d'Artigau, war ein Mann, dem die höheren Eigenschaften des Geistes und des Gemüthes fehlten und dessen Sinn sich auf nur materiellem Boden bewegte. Er war Landwirth und besaß ein Gut in der Nähe von Pau, das er selbst, nicht nur mit Vorliebe, sondern mit ausschließlichem Interesse bewirthschaftete.

Vom Vater gedrängt diesen Mann als Gatten zu nehmen rang Karoline lange mit sich, bis religiöser Opfermuth und Pflichtgefühl über ihre Abneigung siegten und sie ihres Vaters Wünsche erfüllte. Sie ward Monsieur d'Artigau's Gattin, aber das Bild Liszt's erlosch nie in ihrem Herzen, und das Wort ihrer sterbenden Mutter, welches ihr nicht verborgen geblieben, wurde ihr ein Krucifix, das sie auf das Grab ihrer Liebe pflanzte und mit hinübernahm in ihre Ehe. In einem kühlen Nebeneinander ging sie mit ihrem Gatten den gemeinsamen Lebensweg. Ihre Herzensempfindungen zeigten zurück in die Vergangenheit, er kannte sie nur als eine kalte vornehme Frau. Bis zu Karolinen's Todesstunde blieben ihre sympathischen und geistigen Beziehungen zu dem Manne ihrer ersten Liebe ungeschwächt, selbst dann, als sie seine Wege nicht mehr in allem billigen konnte. — Noch einmal sollten sich, wie sich später zeigen wird, diese Beziehungen persönlich knüpfen.

Auch Liszt vergaß sie nie. Er trug die Erinnerung an sie zu allen Zeiten wie ein Muttergottesbild im Herzen. Sie gab ihm ein Ideal der Weiblichkeit, das in seinem Innern viele Jahre hindurch in Kraft blieb und seine leidenschaftliche Natur trotz des Lebens in Paris und trotz der Versuchungen, die in allen Formen an ihn traten, unentfesselt ließ.

Trübe Zeiten waren über die kleine Familie in der Rue Montholon hereingebrochen. Der Sohn floh das Leben und der Mutter Augen waren stets feucht von Thränen. Er floh es — er suchte die Einsamkeit, daß sie mit stillem Trost ihn umfange. Hier konnte er dem Gebet sich in die Arme werfen, hier ungestört das Feuer brennen lassen, dessen Flammen gottsehnsüchtig gen Himmel schlugen. Immer öder schien ihm die Welt und leerer, nur Gott dienen war sein Gedanke. Sein noch im Werden begriffener Geist, sein jugendliches Auge, das Übermaß

seiner Empfindung suchten nach dem Gefäß, in das seine Seele sich läuternd ergießen könne. Seine Hand hob sich und griff nach Hostie und Kelch, um als Geweihter Allen die Liebe zu spenden, die in unendlicher Fülle seine Brust bewegte. Nicht die Künstlerlaufbahn: der Priesterstand däuchte ihm das erlösende Werk vollbringen zu können.

Wie aber einst sein Vater, so trat jetzt seine Mutter zwischen ihn und seinen Wunsch. Konnte sie auch nicht wie ihr verstorbener Gatte ihm mit Entschiedenheit entgegen treten und ihm mit Worten klar machen, daß sein Beruf die Musik sei und er der Welt gehöre, so hatte sie doch andere Argumente, Argumente des mütterlichen Gefühls, die ihre Wirkung auf das zärtliche Herz des Sohnes nicht verfehlten. Ihre Abneigung gegen das Ordenswesen floß zusammen mit den Thränen des Schmerzes den einzigen Sohn verlieren zu sollen. Diese Thränen konnte Liszt nicht ertragen, der Mutter Kummer drückte ihn nieder. „Du sollst Vater und Mutter ehren" mahnte es wieder in ihm und wie einst unter die väterliche Autorität, so beugte er jetzt unter die Thränen der Mutter seine Wünsche, sein Sehnen, sein Verlangen. Sein Beichtvater, dem er hierbei sein Herz eröffnete, stand auf seiner Mutter Seite und nannte seine höhere Vokation die künstlerische.

So hatte der Jüngling abermals das Verlangen seiner Seele unter das vierte Gebot gestellt. Doch konnte auch jetzt seine Entsagung die aufgeregten Wogen seines religiösen Gefühls nicht zurückrufen zu ruhigem Lauf. Sie schwollen höher und höher. Und täglich erneute er in seinem Herzen das Gelöbnis Gott zu dienen, täglich reinigte er seine Seele in Gebet, in heiliger Inbrunst, in Gottesschauern. Ein traumhaft mystischer Hauch breitete sich über sein Wesen und mischte sich mit dem angestammten Feuer seiner Seele.

In solchen Momenten war Musik die einzige Sprache seines Innern. Wie einst David mit Harfenklang seinen Gott zu sich herunter beschwor, so schwang der Jüngling im Strom der Harmonien sich hinauf in das Reich der Überirdischen. Dann kam ihm der Gedanke Kirchenkomponist zu werden — »laus tibi Domine«, wie er schon als Knabe gesungen. Da aber die Kirchenmusik, welche er bis jetzt kennen gelernt, der Inbrunst seiner religiösen Gefühle nicht entsprach, träumte er davon, eine „heilige Musik"

selbst zu schaffen,[1] die alles das aussprächen, was er so heiß im Herzen trug und doch in der bisherigen Kirchenmusik nicht finden konnte.

In dieser Zeit hatte der Jüngling einen Freund gewonnen, der die mystischen Verzückungen seiner Seele verstand und mitempfand. Dieser Freund war Christian Urhan, ein tüchtiger und vielseitig gebildeter Künstler, der bedeutend älter als Liszt durch sein originelles und geheimnisvolles Wesen, durch seine religiöse Schwärmerei und asketische Richtung eine lebhafte Anziehungskraft auf ihn ausübte und seinem musikalisch-religiösen Träumen Nahrung gab.

Christian Urhan war 1790 in Montjoie bei Aachen geboren[2] und als Musiker erzogen. Als angehender Jüngling hatte er das Glück das Interesse der Kaiserin Josephine zu gewinnen, welche ihm in Paris bei Jean François Lesueur eine höhere musikalische Ausbildung geben ließ. Zu der Zeit sympathischen Verkehrs mit Liszt war er Violinist an der großen Oper und bekleidetete zugleich die Stelle als Organist an Saint Vincent de Paul. Sein Lieblingsinstrument war aber weder Violine noch Orgel, sondern die außerordentlich schwer zu behandelnde Viola d'amour,[3] ein Instrument, das durch die Klänge, die ihm entlockt werden können, durch die lang fort- und ausklingenden Akkorde und Arpeggien, zu welchen es sich vorzugsweise eignet, durch seinen sanften melancholischen Timbre mehr als jedes andere zu geheimnisvoll-romantischem Träumen reizt — und das war die Seite, die Urhan mit Vorliebe ergriff und kultivirte. Er hatte förmlich eine Leidenschaft für die seraphischen Klänge, die sich diesem Instrument entlocken ließen und die nur er ihm entlocken konnte. Katholischer Christ, religiöser Schwärmer und Mystiker verschmolz er seine religiöse Richtung mit diesen

1) Gazette musicale de Paris: „Franz Liszt" v. J. d'Ortigue. 1834.

2) † 1845.

3) Die Viola d'amour ist größer als die Viola und hat sieben Darmsaiten, von denen die drei tiefsten mit Silberdraht übersponnen sind. In Einklang mit diesen Saiten gestimmt, laufen unterhalb des Griffbretts und des Stegs, sieben andere, aber Metallsaiten, welche nur durch die Schallwellen in tönende Mitleidenschaft gezogen werden und den Klängen einen geheimnisvollen Nachhall geben. Insbesondere sind die Flageolettöne der Viola d'amour von märchenhaftem Duft und Zauber.

Klängen, welche ihm Geister waren, mit denen er mystische Zwiesprache hielt. Urhan war nicht nur Meister auf der Viola d'amour, er war hier auch schöpferisch. Das nächtliche Flüstern mit seinen Geistern ließ ihn Harmonien von wunderbarer, überirdischer Färbung finden und Laute religiöser Verzückung reden.

Kein Wunder, daß sein Viola d'amour-Spiel in Paris Aufsehen erregte und man die neuen Effekte, welche er seinem Instrument, das noch dazu kein Pariser Musiker zu spielen wußte, abgewann, auch im Koncertsaal hören wollte. In den französischen Koncertberichten der dreißiger Jahre begegnet man häufig seinem Namen, meistens in Zusammenhang mit dem musikalisch-französischen Romantiker Hektor Berlioz, welcher damals in Paris eine neue musikalische Ära, der sich auch der romantische Urhan anschloß, anbahnte. Obwohl beide grundverschieden, wurden sie dennoch als „in innigem Einklang stehend" aufgefaßt. „Was Berlioz im satanischen Reich", hieß es, „ist Urhan im Reiche der Engel. — Berlioz giebt nie sein Maifest[1]), ohne daß Urhan daneben seine Äolsharfen, begleitet von Engelsthränen, hören läßt."[2])

Der melancholische Timbre der Viola d'amour, die eigenthümlichen Reize, welche Urhan's Spiel ihr gab und entlockte, wußte auch der sich für seine Opern keinen Effekt entgehen lassende Meyerbeer zu würdigen. Die Viola d'amour-Partie der Romanze des Raoul im ersten Akt der Hugenotten — wohl die erste einer Opernpartitur — hat Meyerbeer für Urhan komponirt.

Wie als Künstler kannte man Urhan aber auch als Sonderling und seine mystische Richtung als Musiker war so wenig unbekannt, wie die als Christ. Man wußte in ganz Paris, daß er den Versuchungen, welchen er durch seine Thätigkeit als Geiger an der Oper ausgesetzt war, zu entgehen suchte; man wußte, daß, obwohl er bei jedem Ballett der großen Oper an seinem Geigenpult stand, sein Auge niemals ein Ballett erblickt: er hielt es, so lange eine Vorstellung währte, gesenkt.

---

1) Im Monat Mai gab Berlioz meistens seine Koncerte, was den Referenten bei der wildromantischen Richtung Berlioz's zu der Anspielung auf den Blocksberg — „Maifest" — veranlaßt haben mag.

2) Zeitschrift Cäcilie 1837. „Paris im Januar 1837."

Das war der Musiker, mit welchem der junge Liszt mit Vorliebe verkehrte. Der romantische Mysticismus Urhan's, ebenso seine mit ihm verbundene musikalische Richtung waren dem gegenwärtigen Zustand seines Gemüths und seiner Phantasie entsprechend und darum sympathisch. Verwandte Saiten erklangen in ihm hier und dort. Die seraphischen, einer andern Welt zu entschweben scheinenden Klänge und Arpeggien Urhan's klangen gleichsam aus seinen eigenen Stimmungen heraus und, was er am Klavier selbst geträumt, trat ausgesprochen durch jenes Instrument noch spiritualistischer ihm entgegen. In dieser gemeinschaftlichen Neigung für das überirdisch Klingende haben sich beide gegenseitig gesteigert, nur daß bei Liszt, dem Genie, diese nicht frei von ungesundem Romanticismus auftretende Neigung sich mit der Zeit in den reinen Äther geklärt religiöser Stimmung erhob, während sie bei Urhan, dem Talent, den Nebel mystischen Träumens unüberwunden ließ. Liszt's religiös verklärte Harmonien späterer Lebensperioden fanden in dieser, wo die göttliche Liebe seine irdische überwand, ihren Ursprung. Sie sind den Mysterien des Schmerzes und der himmlischen Sehnsucht entsprungen.

Urhan war jedoch nicht nur ausübender Musiker, er war auch Komponist und nahm lebhaft Theil an Principienfragen der Kunst. Wie seine Gemüthsrichtung war sein Phantasie- und Denkleben romantisch und so entwickelte er hier im Anschluß an seine Zeit Ansichten, welche frei waren von dem der klassischen Schule angehörenden Formzwang und aus den Gährungen schöpften, die in jenen Tagen auf allen geistigen Gebieten hervortraten und auf dem der Kunst Principien hervorriefen, welche der fortschreitenden Kunst im Gegensatz zu der nur konservativen, neue Wege suchten. Seine Kompositionen [1]) nannte Urhan »Auditions«, eine Bezeichnung, die ebenso wie manche ihrer Überschriften, wie z. B. »Elle et moi«, »La salution angélique«, »Les regrets«, »Les lettres« und andere, auf seine subjektive und romantische Geistesrichtung hindeutet. Seine Ansichten über die Musik, hinter welchen, so frei sie waren, immer seine religiöse Richtung hindurch

1) Sie sind bei Richault in Paris gedruckt erschienen, und wurden ganz besonders zwei romantische Quintette, zwei romantische Duos für Klavier (à 4ms) und ein Duo für Klavier und Violine seiner Zeit sehr gerühmt.

sah und sie leitete, machten den jungen Liszt mit den aufkeimenden Ideen einer neuen Kunstepoche vertraut, Ideen, die wohl noch hinter dem Schleier der Ahnung wirkten, aber mit des Jünglings Ahnen und Träumen über eine von ihm zu schaffende „heilige Musik" übereinstimmten. So ward Urhan der Freund, gegen den er zwanglos seine Gefühle und Gedanken ausströmen lassen konnte, von dem er verstanden wurde als katholischer Christ und als Künstler, wobei der Mysticismus des älteren Mannes ihn sympathisch berührte, ihn aber auch in der Überschwänglichkeit seines gegenwärtigen Gefühlszustandes bestärkte.

In jener Zeit brachte Liszt die meisten Stunden des Tages in den Kirchen zu. Und mancher Freund und Fremde, welcher kam, um den jugendlichen und doch so berühmten Künstler zu besuchen, mußte von Madame Liszt abgewiesen werden, weil ihr Sohn in der Kirche sei. Da sei er fast immer und beschäftige sich überhaupt gar nicht mehr mit Musik, soll sie auch manchmal hinzugesetzt haben[1].

Letzteres war jedoch nicht so; er trat sogar, wenn auch äußerst selten, öffentlich auf, wie aus einer Koncertanzeige von damals, nach welcher er in einem Extrakoncert des Konservatoriums Beethoven's Esdur-Koncert spielte, zu ersehen ist. Im allgemeinen nur schien es für die weltliche Musik stumm und lautlos in ihm. Und doch, wenn hier eine besondere Anregung ihm entgegen trat, da wurde sein Inneres für sie lebendig und die eingeborenen Funken blitzten und sprühten!

Hiervon erzählt W. von Lenz, der spätere russische Staatsrath und Beethoven-Biograph, welcher zu jener Zeit in Paris studirte und Liszt — es war im Herbst 1828 — mit einigen Klavierkompositionen Karl Maria von Weber's, welche diesem bis dahin fremd geblieben waren, bekannt machte. Weber's Musik war wohl schon bis nach Paris gedrungen, wenn auch nur in der durch Castil-Blaze und Sauvage verstümmelten Gestalt des „Freischütz", welcher von diesen Herren, die ihn für die pariser Bühne zugerichtet hatten, »Le Robin des bois ou les trois balles« umgetauft worden war[2]. Liszt kannte eben-

1) Vergl. W. von Lenz: „Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit" (Berlin, E. Bock. 1872) pag. 8.

2) Diese Bearbeitung von Castil-Blaze und Sauvage ist nicht zu verwechseln mit der Bearbeitung des „Freischütz" von H. Berlioz. Die Auf-

falls mehrere Klavierwerke dieses Meisters: die Cdur-, die Asdur-Sonate, das Koncertstück. Er hatte sie schon als Knabe in Wien durch Frau Kotzeluch, die Wittwe des an Mozart's Stelle 1792 zum kaiserlichen Hofkapellmeister ernannten Leopold Kotzeluch, kennen gelernt[1]), und sie damals bereits gleichsam zur Übung der Finger gespielt, die blühende Romantik Weber's jedoch konnte er noch nicht empfinden, ebensowenig als sie sich ihm durch die Robin des bois-Aufführungen fühlbar machen konnte. So war sie ihm fremd geblieben. Nun kam der Russe W. von Lenz zu ihm, um sich einige Lektionen im Klavierspiel zu erobern[2]). Er war ganz Weber. Durch ihn sah Liszt zum ersten Mal die „Aufforderung zum Tanz". Mit welcher Spannung er die Noten durchflog, mit welchem feurigen Enthusiasmus er sie aufnahm und die Gedanken Weber's sogleich verarbeitete, erzählt v. Lenz, dem es etwas Ungeahntes war zu sehen, „wie ein Genie das andere ansieht". — Weber gehörte von da an immer zu Liszt's Lieblingen, denen er im Koncertsaal mit feuriger Zunge das Wort geredet hat.

Gehörten auch während der Periode seiner übertrieben religiösen Stimmungen Momente wie der eben beschriebene zu den Ausnahmen, so legen sie doch dar, daß er keineswegs der weltlichen Musik sich entfremdet hatte. Seine religiöse Stimmung absorbirte nur die entgegenkommende Theilnahme für außerhalb ihres Kreises sich bewegende Stoffe. In jener Lebensperiode war sie so exklusiv, daß die Berührung mit dem Leben ihm der Finger war, der heftig an eine offene Wunde stößt. Und doch konnte er sich nicht gänzlich von ihm abschließen. In dem bereits erwähnten Briefe äußerte sich Liszt über damals: „Die Armuth, diese alte Vermittlerin zwischen dem Menschen und dem Übel, entriß mich meiner der Betrachtung gewidmeten Einsamkeit und stellte mich oft vor ein Publikum, von welchem nicht nur meine eigene, sondern auch die

---

führung jener war am 7. December 1834 (théatre royal de l'Odéon), die des letzteren zu Anfang der vierziger Jahre.

1) Nach W. v. Lenz's Erzählung kannte Liszt damals noch nichts von Weber's Klavierkompositionen, was jedoch irrig ist.

2) Lenz legt („Die großen Pianoforte-Virtuosen") dem über Weber entzückten Liszt die Worte in den Mund: „Und Lektionen will ich Ihnen geben, zum ersten Mal in meinem Leben", was jedoch, wie aus unserer Darstellung ersichtlich, nicht buchstäblich zu nehmen ist.

Existenz meiner Mutter abhing. Jung und übertrieben litt ich schmerzhaft unter den Reibungen mit äußeren Dingen, welche mein Beruf als Musiker mit sich brachte, die mich aber um so intensiver verwundeten, als mein Herz ganz und gar von dem mystischen Gefühl der Liebe und der Religion erfüllt war."

Den Gemüthserschütterungen, welche die Trennung von Karoline hervorgerufen, dem Entsagungskampf, der mit ihr verknüpft war, sowie dem religiösen Brand seiner Seele war sein jugendlicher Körper nicht gewachsen. Auch das Ungeregelte seiner Lebensweise trug das Seinige dazu bei: er erkrankte. Es trat eine Nervenabspannung ein, die sehr bedenklich wurde. Alle Lebenskräfte schienen sich erschöpfen und Geist und Körper alle Thätigkeit versagen zu wollen. Ein ähnlicher Zustand, wie in seinen Kinderjahren, bemächtigte sich seiner. Er verlor täglich an Kraft. Trotzdem schleppte er sich im Gefühl seiner Pflichten für seine Mutter fort, um seine Unterrichtsstunden zu geben, brach aber mehrmals ohnmächtig zusammen.

Allmählich nahmen seine Kräfte so ab, daß er das Haus gar nicht mehr verließ. Er schloß sich ab vom Leben. Niemand durfte mehr zu ihm. Er wollte einsam sein. Und als die Mutter in der Absicht ihn diesem Zustand vielleicht entreißen zu können Freunde zu ihm ließ, verschloß er sich vollends und mied selbst sie. Wochenlang sah sie ihn nur bei Tische, wo er schweigend ihr gegenüber saß, sein tiefliegendes Auge fest auf einen Punkt gerichtet.

Als man in Paris ihn gar nicht mehr sah, auch seine Freunde nichts mehr von ihm hörten, wurde er, wie einst in Raiding, für todt erklärt. Fand sich auch kein Tischler vor, der im geschäftlichen Eifer einen Sarg für ihn baute, so war die Annahme, er sei todt doch so verbreitet und von solcher Theilnahme begleitet, daß der »Etoile« sich veranlaßt sah ihm einen Nekrolog zu widmen. Derselbe erschien gegen Winteranfang des Jahres 1828 und lautete:

„Tod des jungen Liszt.

Der junge Liszt starb zu Paris. In einem Alter, welches viele andere Kinder kaum an die Schule denken läßt, hatte er bereits das Publikum durch seine Erfolge für sich eingenommen. Mit neun Jahren, wo andere kaum ihre Sprache stammeln können,

improvisirte er zum Erstaunen der Meister am Klavier und doch nannte man ihn nur »Le petit Litz«, womit man seinen Namen mit jener anmuthigen Kindlichkeit, aus der er nie herausgetreten, zu verbinden suchte. — Als er das erste Mal in der Oper improvisirte, ließ man ihn hierauf die Runde durch die Logen und Gallerien machen, wo er von allen Damen geliebkost wurde; in ihrer naiven und dem Alter des Künstlers angepaßten Bewunderung glaubten sie ihn nicht besser belohnen zu können, als wenn sie ihn mit Küssen und gebrannten Mandeln beschenkten und mit der einen Hand Bonbons darboten, während die andere in seinem blonden Seidenhaar spielte.

Dieser außerordentliche Knabe vergrößert die Liste der frühreifen Kinder, welche auf der Erde nur erscheinen, um zu verschwinden, den Treibhauspflanzen gleichend, die einige herrliche Früchte tragen, aber an der Anstrengung sie hervorzubringen sterben. Auch Mozart, der wie Liszt durch seine Frühreife in Erstaunen setzte, starb mit einunddreißig Jahren; aber er kaufte einige Lebensjahre durch so viele Leiden und so vielen Kummer, daß auch vielleicht für ihn ein früher Tod eine Wohlthat gewesen wäre.

Betrachtet man alle die Gefahren, denen das Talent ausgesetzt ist, alle die Ungeheuer, die sich um das Genie reihen, es unablässig verfolgen und bis zu seinem letzten Schritt begleiten; bedenkt man, daß jeder Erfolg den Neid erweckt und indem er die Mittelmäßigkeit erröthen macht, die Intrigue aufstachelt, so wird man vielleicht finden, daß es glücklicher für die Blume war zu verblühen, als der Stürme zu warten, welche später möglicherweise sich auf sie stürzen und sie zerknicken würden. Der junge Liszt hat bis jetzt nur Bewunderer gehabt. Sein Alter war ein Schild, der alle Pfeile von ihm abwehrte. „Er ist ein Kind", sagte man bei jedem Erfolg und der Neid ergab sich in Geduld. Aber wäre er älter geworden, hätte der ihn belebende Götterfunke sich mehr entwickelt, dann würde man nach Fehlern gesucht, dann würde man seine Verdienste geschmäht und — wer weiß es? — sein Leben bis ins Innerste vergiftet haben. Er würde die Launen der Macht, die Ungerechtigkeiten der Gewalt haben kennen lernen, er würde von dem rohen Anfall nichtswürdiger und gehässiger Leidenschaften erdrückt worden sein, anstatt, wie jetzt, eingehüllt in sein Bahrtuch den Schlaf der Kindheit von neuem zu beginnen und vielleicht mit der Sehnsucht den Traum von gestern fortzusetzen einzuschlummern.

Schmerzhaft ist dieses Ereignis, nicht für seinen Vater, der vor einem Jahr ihm vorausgegangen, aber für eine Familie, deren Namen er anfing berühmt zu machen. Schmerzhaft ist es für uns, denen er zweifellos eine neue Quelle musikalischer Bewegung und Freude eröffnet haben würde. Auch wir beklagen seinen Tod, und vereinen uns mit seiner Familie, um den frühzeitigen Verlust zu beweinen."

Franz Liszt's Mutter las diesen Nachruf mit Schrecken und Kummer. Er schien ihr eine unheilvolle Vorbedeutung. Auch Franz las ihn, aber ohne davon berührt zu sein; seine Apathie hatte den höchsten Grad erreicht. Das waren trauervolle, schwüle Tage für die arme Mutter. Bereits mehrere Monate hatte dieser Zustand gewährt und der Arzt befürchtete, daß die Erschöpfung in eine schnelle Abzehrung übergehen würde. Allein es sollte besser kommen. Seine durch und durch gesunden Organe reagirten gegen ein solches Ende.

Der apathische Zustand, in welchem der Jüngling sich Wochen und Wochen befand, war mehr eine Krise, während welcher sein überreiztes Nervensystem sich ungesehen ausruhte. Seine Natur hatte zur Erhaltung ihrer selbst sich eine Ruhepause geschaffen. Als sie ihren Zweck erreicht, ließ, wenn auch langsam, die Erschöpfung nach und in dem Maße, in welchem sie nachließ, ward sein Thätigkeitssinn und seine Theilnahme für das Leben wieder regsam. Er las wieder, die Besuche wurden weniger abgewiesen als bisher und hie und da begegnete man ihm wieder in einem Salon.

In der Zeit von Liszt's apathischem Zustand war es, wo v. Lenz ihn besuchte. Er beschreibt ihn als einen hageren, blaß aussehenden jungen Mann, mit unendlich anziehenden Gesichtszügen. v. Lenz fand ihn tief nachdenkend, verloren in sich auf einem Sopha lagernd, das zwischen drei Klavieren stand. Er rauchte aus einer langen türkischen Pfeife. Nicht die geringste Bewegung verrieth, ob er den Fremden bemerkt habe oder nicht. Erst als dieser musikalisch interessante Dinge ihm vorplauderte, wurde er aufmerksam und lächelte. Das Lächeln aber kam plötzlich, leuchtend und war ebenso schnell vergehend, wie es gekommen, ähnlich dem „Blitzen eines Dolches in der Sonne", wie Lenz sagte.

Die Periode seiner Rekonvalescenz dehnte sich aus bis zur Zeit der Julirevolution.

III.

Periode der Rekonvalescenz.

(Paris 1828 bis zur Julirevolution.)

I. Gährungen. Chateaubriand's „René". Weltschmerz. Religiöse Zweifel. Erwachender Wissensdrang. Weltliche Stimmungen. Schauspiel und Oper. Italienische Musik.
II. Kunstthätigkeit.

I.

»Un instinct secret me tourmente.«
(»René.«)

In dieser Periode begann Liszt einer vielseitigen Lektüre sich zuzuwenden. Die Bücher, welche seinen Tisch bedeckten, waren, entsprechend seinem geistigen Zustand, religiösen Inhalts. Unter ihnen befanden sich jedoch auch solche, welche Religion und Weltleben in romanhafter Form verbanden. Zu diesen zählten vor allen anderen die Schriften des französischen Poeten, der am Anfang unseres Jahrhunderts in Frankreich als Kämpe für den Katholicismus gegen den „Hochmuth der Philosophen" und die Glaubenslosigkeit der feinen Welt, gegen Voltaire und die Weltleute der Voltaire'schen Schule, sich erhoben hatte: die Schriften Chateaubriand's.

Obwohl ein Vierteljahrhundert über das epochemachende Werk Chateaubriand's »Génie du Christianisme« (1802) dahingerauscht war und andere Bedürfnisse als religiöse sich geltend gemacht hatten, war sein Einfluß noch keineswegs vorbei. Wirkte es auch nicht mehr so allgemein und so unmittelbar wie in jener traurigen, mit ihm im Kontrast stehenden und gerade hierdurch ihm besonderen Glanz gebenden Zeit seiner Erscheinung, wo es wie ein Meteor über die vom Atheismus geschlossenen Kirchen aufleuchtete, so zehrte es doch nicht allein an den Folgen der damals ausge-

übten Macht: es war noch eine solche, auch gegenüber der jüngeren Generation. Der Chateaubriand-Kultus, welcher sich während der Restaurationsepoche entwickelt hatte und dessen Hohepriesterin die weltberühmte Schönheit Madame Récamier war, stand noch in Blüthe und übte noch immer seinen Einfluß auf das heranwachsende Geschlecht.

Insbesondere war es die berühmte zweite Episode des »Génie du Christianisme«, der Roman „René", welcher eine bedeutende Rolle in der Bildungsgeschichte Frankreichs spielte, deren Charakter sich in dem Beinamen abspiegelt, welchen die Franzosen ihm gaben. Ihn dem „Werther" Goethe's zur Seite stellend, nannten sie ihn den „französischen Werther", eine Bezeichnung, die jedoch nicht auf die gleiche Werthhöhe der beiden zwei verschiedenen Nationen angehörenden und auf sie zurückwirkenden Werke Bezug haben kann. „René" ist das vollendetste Epos des Weltschmerzes. Hier, auf der Seite der Stimmung, sowie in der verwandten, von beiden Werken, auf ihre Zeitgenossen ausgeübten äußeren Wirkung, liegt ihre Ähnlichkeit.

Wie „Werther's Leiden" in Deutschland, so hatte „René" in Frankreich die Dissonanzen des von der Zeit allmählich zur Modekrankheit kreirten Weltschmerzes heraufbeschworen und durch die poetische Verherrlichung desselben ein Giftkraut anstatt eines gesunden Lebensreises nicht nur in die Litteratur, sondern auch in die jugendlichen Geister gepflanzt. Chateaubriand's Ausruf: „Wäre es mir möglich René zu zerstören, ich würde es thun!" kam zu spät. Die Zeitverhältnisse, welche der Überschwänglichkeit phantastischen Gefühls und zugleich dem haltlosen Urtheil jugendlichen Dünkels einen Freipaß gegeben, entwickelten die gefährliche Pflanze zu einem Baum, unter welchem die Jugend, insbesondere Künstler und Poeten, sich lagerten und Siesta hielten. Die im „René" herrschende Pracht der Sprache, die Neuheit der Bilder und Situationen, der schwermüthig leidenschaftliche Timbre der Gefühlsergüsse, die in poetische Gluth getauchte schwärmerische Glaubensrichtung, selbst die in die Farben der Poesie gehüllten dogmatischen Sophismen, welche sententiös das Buch durchzogen, hatten allen Einwendungen der Logik und Vernunft gespottet. Sein Geist — gegen die dreißiger Jahre hin — lebte noch fort; es selbst war das Brevier romantischer Jugend, die an seinen vom Mysticismus der Liebe und Religion gefüllten Essenzen sich

berauschte, ohne zu ahnen, daß sie für die Gesundheit ihres Geistes Gift einsog.

Auch Liszt gab sich ganz dem phantastischen Zauber dieses Buches hin. Es soll Monate hindurch seine ausschließliche Lektüre gewesen sein. Man erzählte sich, er habe es so oft gelesen, daß er es auswendig wußte. Diese große Vorliebe für „René" deutet auf die Tiefe der sympathischen Klänge hin, die das Buch ihm erweckte. Namentlich mochte der Ausgang der Novelle, welcher die Überwindung der Leidenschaften durch die Religion zum Inhalt hat, ihn in der Erinnerung an seine eigene jüngst erlebte Liebesgeschichte tief berühren. Auch er hatte im kirchlichen Glauben die Kraft gesucht, welche die Schmerzen der Entsagung heilt. Daß die Heldin des Buches, Amélie, den Schleier nimmt und in Andachtsübungen und christlichen Liebesthaten ihr Leben beschließt, mag ebenfalls nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein. Ihre die Segnungen des Klosterlebens schildernden Worte, daß „die Religion an Stelle der leidenschaftlichen Liebe eine Art glühender Keuschheit setze und die Seufzer reinige", waren Wahrheiten, die er glauben konnte in sich erlebt zu haben.

Mehr noch als die Novelle des Buches zogen dessen Gedanken, die Meditationen über die Hinfälligkeit der Menschen und Geschlechter, ihn an. Sein für die Leiden der Menschen so empfängliches Gemüth fühlte sich wohl in den Dissonanzen, welche „René's" rastloses Grübeln aufthürmte. Dabei versenkte er sich in die vielfachen Widersprüche des leidenschaftlichen und heroischen Wesens des Helden, in sein Begehren und Weltverachten, in sein Suchen nach den Idealen des Daseins und in seine Täuschungen — Widersprüche, die seine erregte Phantasie begehrlich in sich aufnahm und selbst reproducirte. Er konnte in jener Periode sich für die Entzückungen der heiligen Theresia begeistern und zugleich den Selbstmord als eine große heroische That bewundern.

Hierin liegt der wesentliche Einfluß, welchen „René" auf den jungen Liszt ausübte. Er öffnete ihm die Thore zum Weltschmerz. War auch seine Natur eine zu gesunde, um ihm zu erliegen, so waren doch die Einflüsse der an ihm krankenden Zeit zu groß, als daß er als ideal und lyrisch angelegte Natur sich ihnen ganz hätte entziehen können. Auch kam sein Gesundheitszustand, welcher noch unter den Nachwehen der überstandenen Krankheit litt, dem Weltschmerz auf halbem Weg entgegen.

»Un instinct secret me tourmente« — dieses Wort „René's", halb Weltschmerz und halb Offenbarung des mystischen Zustandes, in welchem insbesondere der Lyriker wandelt, ward ihm zur Sphinx, die sein eigenes Räthsel ihm aufgab. Es bohrte sich in seine Phantasie und in sein Denken, es verfolgte ihn unabläßig. »Un instinct secret me tourmente« wurde ihm die Devise für das eigene noch unverstandene Innere, aber auch das Losungswort für Widersprüche, Weltschmerz und religiöse Zweifel.

Letztere tauchten in ihm auf, kaum wußte er wie. War es „René", welcher so wenig wie das ganze Werk, von dem er eine Episode bildete, des Verfassers eigenen Skepticismus, trotz seiner poetischen Hüllen, verbergen konnte? war es das Erwachen selbständigen Denkens? waren es seine Freunde, die ihn seinen Grübeleien und seiner Einsamkeit zu entreißen suchten und seinem Glaubenseifer und seiner Gläubigkeit die Aussprüche der Philosophen entgegen hielten? war es die Rückkehr seiner physischen Gesundheit, was gegen seine schwärmerischen und thatenlosen Stimmungen reagirte? — Zweifel stiegen in ihm auf, Weltstimmungen erwachten!

Bis jetzt war in das Herz des Jünglings und in seine Hingabe an die Religion noch kein Tropfen jenes lebentreibenden und doch zerstörenden Giftes, des Zweifels, gefallen. Kindlich gläubig hatte er die kirchlichen Satzungen in sich aufgenommen und ihren Formen sich unterzogen. Der poetisch-mystische Kultus des Katholicismus war seiner Natur zu einer Sprache geworden, die gleichsam mit den Lauten seiner Musik zusammengeflossen war, ohne Scheide- und ohne Grenzlinie — kein Schatten eines Skepticismus hatte ihn bis jetzt gestört. Und nun brach auf einmal ein Sturm in ihm herauf, der dem dithyrambischen Charakter seines bisherigen Gotteskultus sehr entgegengesetzt sich zeigte und ihm die Zweispaltigkeit des menschlichen Geistes, — von unserem Dichter „zwei Seelen in einer Brust" genannt — fühlbar machte. Aber nur momentan konnten die Zweifel in ihm aufsteigen. Seine Natur war keine faustische. Unter seinen Zweifeln barg sich die erwachende Vernunft, welche sich nicht vom Glauben ablöst, sondern nach seinen Gründen fragt, aber hier in dem ersten Sturm ihrer Äußerung sich von den Encyklopädisten leiten ließ. Seine Zweifel waren eine momentane blinde Reaktion gegen seine blinde Gläubigkeit, eine gesunde Opposition gegen das Übermaß seines

religiösen Gefühls. Der Kern seines Inneren blieb unberührt von ihnen.

Allein in jenem Moment durchstürmten ihn nicht nur im Widerspruch miteinander stehende religiöse Gefühle, auch andere ungekannte stürzten über ihn herein, ein Heer ihm bisher fremder Gedanken nach sich ziehend. Demokratische von den Fragen jener Zeit erfüllte Freunde nannten seine Trennung von Karoline einen Raub, vollzogen von aristokratischem, einer ganzen Gesellschaftskaste angehörendem Hochmuth — Ansichten, denen er willig sich hingab und welche ihn für die demokratischen und socialistischen Ideen der bereits über die Schulter jener Tage hereinblickenden Julirevolution stimmten. Begeisterung für neuzuschaffende Zustände überkam ihn, wobei sich auch die Gefühle des Gegenübers der Standesstellungen in ihm ausprägten und sein Selbstbewußtsein als Künstler und Mensch steigerten. Sein Ich füllte sich mit edlem Stolz. Konnte er sich auch der Aristokratie gegenüber von dem gereizten Gefühl einer erlittenen Kränkung noch nicht frei machen, so erhob ihn dieser Stolz über dieselbe und verband sich mit seinem Streben nach innerer Vervollkommnung.

Mit der Begeisterung für neue Zustände brach sich ein heftiger Wissensdurst Bahn und was bis jetzt in Folge seiner exklusiven künstlerischen Erziehung brach gelegen, erhob auf einmal seinen Ruf nach Geltung. Er wollte wissen — alles wissen. Da ihm aber nach dieser Seite hin jede Vorschule abging und der Durst nach Wissen wie eine Explosion ausbrach, konnte sich nichts regelmäßig entwickeln. Er wechselte mit seiner Lektüre und griff planlos nach den widerspruchvollsten Dingen. Das gab manche Konfusion. Dieser Zeit gehört die häufig erzählte Anekdote an, nach welcher er in einer Gesellschaft, in der sich der soeben nach Paris übergesiedelte und in der Zeitgeschichte Frankreichs viel genannte Advokat Crémieux befand, zu diesem mit dem Ausruf hinstürzte:

»Monsieur Crémieux, apprenez moi toute la literature française!« worauf dieser entgegnete:

»»Une grande confusion semble régner dans la tête de ce jeune homme.««

Wissensdrang, Zweifel, erwachende Lebensfreude führten ihn in einer Lektüre, bei welcher, wie schon angedeutet, die Extreme sich berührten. Weltliche und religiöse Schriften, die gehaltvollsten

und frivolsten fanden ein Echo in ihm. In chaotischer Verwirrung lagen die skeptischen Schriften Montaigne's neben den Vertheidigungen des Katholicismus von Lamennais, die Werke von Voltaire neben denen von Lamartine, dazu Schriften von St. Beuve, Ballanche, Rousseau, Chateaubriand und vielen anderen Schriftstellern, von welchen die meisten von tiefgehender Bedeutung für die Zeit- und Kulturgeschichte, für Religion und die poetische Litteratur Frankreichs waren. Wo nur immer er ein Licht zu finden glaubte, dahin wandte er sich. Ihm war beständig, als müsse sich ihm ein großes Neues offenbaren. Seine Seele war voll Ahnungen. Halbe Nächte saß er oft und las und suchte, hin und her geworfen von den verschiedensten Eindrücken, ohne zur Ruhe zu kommen. Das »un instinct secret me tourmente« blieb noch ohne Lösung.

Unter dem hin und her solcher Eindrücke konnte es nicht anders sein, als daß sie auf seine Stimmungen und Gewohnheiten zurückwirkten. Erstere wurden wechselvoller — kühn empor und tief hinab, ungestüm aufbrausend und still sanft, aber darunter wie brennendes Feuer, darüber eine mächtig ziehende und doch unenthüllte Geisteswelt.

Dieser Stimmungswechsel übertrug sich auf seine Gewohnheiten. Waren sie vor seiner Erkrankung ungeregelt aus Mangel einer leitenden Hand, so waren sie es jetzt aus einer Übermacht der Stimmung: sie herrschte. Sein Inneres zeigte sich umgestimmt, und wie als Mensch, war er als Künstler offen für profane Eindrücke. Er besuchte nicht mehr ausschließlich die Kirche. Ebenso leidenschaftlich wie kurz vordem sie, besuchte er jetzt das Theater. Bezeichnend für die sich in ihm Bahn brechende Geistesrichtung war sein Lieblingsstück: Victor Hugo's „Marion Delorme", das Stück, welches von einem Litterarhistoriker[1]) „die durch edle Empfindung geadelte Ahnfrau der Boulevard-Magdalenen" genannt worden ist. Eine Zeit lang sah man ihn häufig im Parterre des Theaters an Porte Saint Martin, wo es aufgeführt wurde.

Auch zum Opernhaus zog es ihn. Durch den künstlerisch sympathischen Verkehr mit einer geistvollen Dilettantin, einer Madame Goussard, welche der italienischen Musik mit großer Vorliebe zugethan war, öffnete sich sein Sinn für sie. Als diesen

1) Rudolf Gottschall, „Litterarische Charakterköpfe".

Winter — 1829 auf 1830 — Rossini's „Wilhelm Tell" seine ersten Aufführungen fand, konnte er sich in seinem Enthusiasmus für dieses Werk kaum genug thun. Aber nicht allein die in der Sphäre schöner Sinnlichkeit sich bewegende Musik übte ihre bestrickende Wirkung auf ihn aus, ebenso riß ihn das Sujet der Oper: Wilhelm Tell, der Held und Befreier der Unterdrückten, zur Bewunderung hin.

Die ausschließliche Herrschaft seiner weltlich aufgeregten Stimmung währte jedoch nur eine kurze Zeit. Schnell kommend, schnell vergehend war sie seinen überreizten träumerischen Gefühlen ein Gegenschlag, welcher sie zu größerem Gleichgewicht wieder zurückrief. Es zog ihn bald wieder zu Ernsterem und Gehaltvollerem. Das religiöse Gefühl war in ihm zu mächtig und zu sehr Theil seiner innersten Natur, als daß es sich so leicht von Zweifel und Weltlichkeit hätte verdrängen lassen können. Stürmisch trat es wieder in den Vordergrund. Seine gottinnige Sehnsucht, sein Bestreben nach innerem Adel setzten ihren Flug und ihre Arbeit fort, aber sie isolirten sich nicht mehr vom Leben wie kurze Zeit zuvor — sie schlugen eine Richtung ein, welche die Attribute des Zeitgeistes trug und mit Weltlichkeit versetzt war.

II.

Kunstthätigkeit. Widerwillen gegen das Koncertiren. Beethoven's Musik in Paris. Der allgemeine Kunstgeschmack daselbst. Verirrungen. Liszt spielt Beethoven's Esdur-Koncert. Seine „Fiancée-Fantasie".

Während dieser ganzen Zeit von seiner Erkrankung bis zu Ende der Restaurationsepoche war Liszt's musikalische der Öffentlichkeit zugewandte Thätigkeit keine hervorragende. Einestheils stand er zu sehr unter dem Einfluß seiner physischen Entwickelung, anderntheils aber war sein inneres Leben inmitten des Stadiums, wo der Mensch sich als Räthsel empfindet, wo er weder Wachen noch Traum und doch beides zugleich ungestüm und zaghaft einem unbegrenzten Verlangen, Suchen und Sehnen nach Idealen und Geistigkeit sich hingiebt — wo er mehr Schwärmer als Thatkraft erscheint. Bei Liszt trat in diesem Moment die Musik als Studium in den Hintergrund. Auch sein Widerwille gegen ihre öffentliche Ausübung steigerte sich auf das heftigste, und hielt ihn

vielfach von derselben zurück. Sein eingeborenes Gefühl für die Würde des Künstlers empfand bereits bitter, wenn auch mehr weltschmerzlich aus der Reflexion, als aus dem Kampf mit dem Leben hervorgegangen, die Kluft, welche sich zwischen seinen Kunstidealen, seinem Künstlerbewußtsein und dem allgemeinen und herrschenden Kunstgeschmack und Kunsttreiben allmählich aufthun sollte.

Diese Kluft charakterisirte Liszt selbst mit folgenden Worten: [1]) „Als der Tod mir den Vater geraubt und ich zu ahnen begann, was die Kunst werden könnte, was der Künstler werden müßte, war ich von all den Unmöglichkeiten, welche sich überall und von allen Seiten dem Wege, den mein Gedanke sich vorgezeichnet, entgegen stellten, wie erdrückt. Überdies nirgends ein sympathisches Wort des Gleichgestimmtseins findend, nicht unter den Weltleuten, noch weniger unter den in bequemer Gleichgültigkeit dahin schlummernden Künstlern, die nichts von mir und nichts von den Zielen, welche ich mir gestellt, nichts von den Kräften, mit denen ich begabt war, wußten — überfluthete mich ein bitterer Widerwille (degoût) gegen die Kunst, wie ich sie vor mir sah: erniedrigt zum mehr oder minder einträglichen Handwerk, gestempelt zur Unterhaltungsquelle vornehmer Gesellschaft. Ich hätte alles in der Welt lieber sein mögen als Musiker im Solde großer Herren, patronisirt und bezahlt von ihnen wie ein Jongleur oder wie der kluge Hund Munito."

Wenn auch diese Worte mehrere Jahre später, zu einer Zeit geschrieben sind als seine Kraft im Begriff stand den Weltschmerz auszustoßen und mehr die Bitterkeit der Erfahrung in ihm nachkochte, so schildern sie doch besser als alle Beschreibung die innere und äußere Situation des jungen Künstlers. Sie bezeichnen ebenfalls seinen darniederliegenden Glauben. Die spätere Devise seines künstlerischen Lebens: »Génie oblige«, wie der christliche Idealismus sie fordert und die neutestamentliche Parabel von den Talenten sie so unvergänglich schön ausspricht, stand noch nicht wie ein höheres Machtgebot siegreich und leuchtend auf seiner Stirn. Der reproducirende Künstler war ihm der Hund Munito.

So sehr aber auch der Kunstüberdruß sich seiner bemächtigt haben mochte, so konnte er der öffentlichen Kunstausübung sich doch nicht ganz entziehen. Seine äußeren Verhältnisse führten

1) Liszt's „Gesammelte Schriften". II. Band. Briefe: No. 2.

ihn immer und immer wieder in die aristokratischen Salons und trieben ihn immer und immer wieder in den Koncertsaal, aus denen er meist von neuem verwundet zurückkehrte. Die Ursache dieser Verwundung waren meistens seine Programme. Er spielte häufig Werke von Beethoven, Weber und Hummel, bei welcher Wahl er jedoch der herrschenden oberflächlichen Geschmacksrichtung jener Zeit gegenüber selten Glück machte. Man ermangelte nie zu bemerken, daß die Stücke „sehr schlecht" gewählt seien. Solche Äußerungen verletzten ihn auf das tiefste. Sein Glaube jedoch an die Schönheit und Wahrheit der von ihm vertretenen Kunstrichtung war trotz seiner Jugend unwandelbar; sie konnten ihn darum wohl zu Irrthümern verleiten, aber nie ihn von ihr entfernen.

Es wurde bereits erwähnt, daß Liszt kaum älter als siebzehn Jahre, Beethoven's Esdur-Koncert öffentlich gespielt habe. Heutigen Tags würde das nicht so besonderer Beachtung verdienen, jenes Tags aber war es eine hervorragende Künstlerthat. W. v. Lenz erzählt sehr hübsch, welchen Eindruck es auf ihn machte, als er im November 1828, fremd in Paris, über die Boulevards schlendernd, unter den Theater-Affichen des Tages in fetten Riesenbuchstaben auf hellgelbem Grund (la couleur distinguée jener Zeit in Paris) die Anzeige eines von „Mr. Litz im Konservatorium zu gebenden Extra-Koncertes" mit dem Esdur-Koncert an der Spitze, las. Er war eben im Begriff Kalkbrenner aufzusuchen, um ihn als Lehrmeister zu erwerben; aus der Koncertanzeige aber schloß er, daß jemand, der ein Klavierkoncert von Beethoven öffentlich spiele, ein „Tausendsappermenter" sein müsse, und so fuhr er, anstatt zu jenem, zu Mr. Litz.

Beethoven war damals in Paris und anderswo auch kaum mehr als ein Name. Er hatte wohl seine Augen geschlossen, aber sein Vermächtnis war noch unentsiegelt. Nur einzelne hervorragende Künstler ahnten seine Bedeutung. Wie ferne selbst gebildete und berühmte Musiker ihm damals noch standen, geht daraus hervor, daß, als A. F. Habeneck, der Dirigent der Concerts spirituels, den Versuch machen wollte seine Symphonien in diesen Koncerten aufzuführen und zu diesem Zweck die Ddur-Symphonie probirt wurde, der an der ersten Violine stehende Rudolf Kreutzer — derselbe, nach welchem die ihm von Beethoven gewidmete Sonate die „Kreutzersonate" genannt

wird — sich die Ohren zuhielt und aus dem Saale laufend Habeneck zurief: „Aber um des Himmels willen, lieber Freund, wollen Sie uns doch mit solch barbarischem Machwerk verschonen!“ Sogar Cherubini sagte von Beethoven's späteren Werken: »Cela me fait éternuer«.

Kein Wunder, daß bei solchem Urtheil seitens hervorragender Musiker das größere Publikum diesem Meister noch ganz ferne stand. Mehrere Jahrzehnte unter dem tändelnden Scepter Rossini's stehend, entzückte es sich im Koncertsaal an den Klavierwerken Kalkbrenner's, Herz's, Pixis', Pleyel's und Geistesgenossen. Von den Pianisten würde keiner gewagt haben den deutschen Meister zu vertreten. Mit wenig Ausnahmen hüteten sie sich vor seinen Kompositionen, mit denen kein Beifall zu ernten war und welche in ihren Augen dem Pianisten nur eine mühsame und undankbare Arbeit brachten.

Liszt, schon als Knabe mit seiner wunderbaren Liebe im Herzen, schmuggelte sie ein in den Koncertsaal, aber meist unter der bergenden Hülle eines beliebten Namens. Oder auch er nannte den Komponisten, behängte aber dessen Werk mit selbstgefertigtem Schmuck, den er trillernd um die ernste Einfachheit der Harmonien und Melodien wand. Dieses knabenhafte Treiben sicherte ihm einigermaßen den Beifall der Menge: Beethoven — und ihm. Er brauchte den Beifall. Denn abgesehen davon, daß der Beifall der Menge der äußeren Existenz des Virtuosen die einzige Gewährleistung giebt, trägt dieser auch — und der jugendliche Virtuose am meisten — in der Beifallsliebe das Wunderkraut, das zu Thaten ihn reizt und durch sie in edlen männlichen Ehrgeiz sich verwandelt. Man nehme sie dem Knaben, dem Jüngling und sie werden jungen Bäumen gleichen, deren Wurzeln dorren; man nähre sie und zu edlem Ehrgeiz geworden, werden sie zu Eichen und Palmen wachsen. Dem Virtuosen ist der Beifall im Koncertsaal zur rechten Zeit ein das Können stachelndes Etwas, das im Moment ihn auf den Pegasus des Dichters heben kann, jedoch wenn mangelnd ihm die Schwingen bindet. Liszt bedurfte desselben nach zweifacher Seite, aber sein auf das Edle und Hohe gerichteter Sinn konnte ihn unmöglich durch jene Modeprodukte erringen, die ihm, seiner Natur und seinem Wesen, vollständig entgegengesetzt waren. So schuf er sich jenen Ausweg, ohne zu beachten, auf welchen künstlerischen Abweg er zugleich gerieth. Nicht nur Beethoven, auch Weber

und Hummel u. A. mußten sich seine Zuthaten und Veränderungen des Publikums wegen gefallen lassen und nicht nur der Knabe, auch der Jüngling Liszt beging im ernsten Eifer der Kunst zu dienen derartige Irrthümer.

Auf welche Weise Liszt damals Beethoven's Esdur-Koncert vortrug, ob notengetreu, ob verziert, läßt sich nicht mehr ermitteln, aber Thatsache ist es, daß er der erste und einzige Pianist war, welcher die Kühnheit besaß es in Paris zu einer Zeit öffentlich zu spielen, wo weder Künstler noch Publikum den deutschen Meister zu würdigen wußten. Liszt's Kunstfühler war seiner Zeit voraus.

Im Ganzen genommen läßt sich von seiner damaligen Thätigkeit als Pianist wenig berichten. Auch als Komponist zog er das Schweigen vor. Nur eine seiner Kompositionen fällt jener Periode zu. Nach einer Bemerkung seines Zeitgenossen d'Ortigue hat er allerdings mehrere komponirt, doch übergab Liszt nur die eine der Öffentlichkeit: seine Fantasie über die Tirolienne der Oper »La Fiancée« von Auber, welche Oper in demselben Winter, als „Marion Delorme" ihre Reize auf den jungen Künstler ausübte, über die Pariser Bühne ging. Sie ist ein Ausdruck von dem dieser Zeit angehörenden pêle-mêle seiner Stimmung, kein Träger der in der Periode seiner Rekonvalescenz ihn beherrschenden Gesammtstimmung und Geistesrichtung. D'Ortigue sagt von dieser

Fantaisie

sur la Tirolienne de l'Opera La Fiancée[1]),

daß sie „spöttischen Ernst und Byron'schen Geist zeige und kokett und brillant in Herz's Manier sei".

1) Diese Fantasie, welche zu jener Zeit in Paris — bei welcher Firma konnte ich nicht ermitteln — erschien, wurde von Liszt später nochmals bearbeitet und von Pietro Mechetti in Wien gedruckt. In dieser Ausgabe ist sie als Opus 1 an Stelle der zurückgezogenen »Douze Etudes« Opus 1 bezeichnet.

IV.

Die Revolution.

(Paris 1830.)

Ausbruch der Julirevolution. Liszt's Enthusiasmus für sie. Erwachende Thatkraft. Entwurf einer Sinfonie revolutionaire. Der Boden der Zeit.

Die Restaurationsepoche neigte sich ihrem Ende zu und der geschichtliche Moment rückte heran, welcher die eben so energische wie ruhige Entwickelung, welche das Staats- wie das geistige Leben Frankreichs, unterstützt von einer Reihe eben so glänzender wie gediegener Geister, während dieser Zeitperiode zu nehmen angefangen hatte, gewaltsam in ihrem innersten Wesen erschüttern sollte. Trug auch das Leben der Weltstadt seine berühmte nur Lebenslust strahlende Physiognomie, auf deren Oberfläche nichts von innerer Schwüle zu lesen war: Salvandy behielt Recht, als er in einer Ballnacht im Königspalast die inzwischen historisch gewordenen Worte hinwarf: „man tanze auf einem Vulkan".

Ein Reichthum geistiger Strömungen, alle zugleich, hatte sich in Frankreich entwickelt, wie nie zuvor noch später, und wie ihn kaum ein anderes Land in diesem Maße, zusammengedrängt in eine kurze Spanne Zeit, je besessen. Geschichtsforschung, Staatswissenschaft und Philosophie, in allen ihren Zweigen, zum Theil durch germanische Studien getrieben, vertieft und erweitert, waren im vollen Zug stetiger Entwickelung, freilich auch im vollen Zug des Gegensatzes zu den Bestrebungen der nach Entfesselung der individuellen Kraft ringenden jüngeren Generation, deren geistige Erzeugnisse voll Unruhe, Drängen und Gefühlsaffekte die Humanitäts- und Freiheitsideen des achtzehnten Jahrhunderts, durch die

romantische Phantasie in poetische Gährung versetzt, in sich trugen. Lagen wohl auch in diesen Gegensätzen geistiger Bestrebungen alle Vorzeichen der großen Frankreichs harrenden Umwälzungen angedeutet, so war es doch kaum denkbar, daß diese gegensätzlichen Richtungen, die noch dazu mehr der Literatur als dem praktischen Leben angehörten, so urplötzlich in einem für das Geschick Frankreichs schwer wiegenden Kampf gerade das letztere — das praktische Leben — ergreifen und Keime und Knospen beider Richtungen explosionsartig theils zerstören, theils entfalten sollten.

Das heiße französische Blut braucht mit seinen ihm eigenthümlichen Ingredienzien der Sanguinik nur eines Anstoßes, um überzuwallen. Dieser Anstoß kam ihm von der Politik, von der Spannung und den Mißstimmungen, welche Karl X. mit seinen Ministerien in der Bourgeoisie hervorgerufen. Mochten auch Eingeweihte, deren Blick bis hinter die Koulissen der politischen Affairen reichte, Recht haben, wenn sie behaupteten: kräftiger als die Mißstimmung, welche zwischen dem König und der Nation obwaltete, habe zum Ausbruch der Julirevolution das englische Gold getrieben, welches durch Beschäftigung der Franzosen im eigenen Lande einen Vertrag zwischen Rußland und Frankreich, der dem einen Konstantinopel, dem andern das linke Rheinufer versprach, hindern sollte: die Zeit selbst sah nur in den Mißhelligkeiten zwischen Karl X. und der Nation die Ursache zu dem Moment, wo man nicht mehr auf einem Vulkane tanzte, sondern wo er ausgebrochen war, wo Bajonette gegen Bajonette standen und, um mit den Schlagwörtern der Parteien zu sprechen, „Volkssouveränität" gegen „göttliches Recht" kämpfte.

Das war der Moment, welcher dem noch nicht neunzehnjährigen Liszt den Rest des Kindheitsschlummers aus den Augen trieb. Er hatte an Empfindungen und Gedanken sich hingegeben — und nun hörten seine Ohren den Donner der Kanonen, das Sturmläuten der That.

»C'est le canon qui l'a guéri« — pflegte seine Mutter zu sagen, wenn sie in späteren Jahren dieses Ereignisses erzählend gedachte. Bis jetzt war er mehr Träumer als Thatkraft gewesen, und nun erwachte auf einmal jene Seite seiner Natur, welche Empfindung, Gedanke und Willen im Moment zur That vereint, und im Leben ihn so energisch auf den Kampfplatz der Kunst gestellt hat. Aber auch die Magyarennatur, die den heimatlichen Einflüssen so bald entzogen auf

dem geglätteten Weltboden Paris bis jetzt ihre eigenen Spuren verloren zu haben schien, wachte auf. Der Waffenruf weckte das heiße heroische Ungarnblut. Auf die Barrikaden wollte er sich stürzen, kämpfen für die vermeintliche Sache der Humanität, für die unterdrückte leidende Menschheit, für das Volk, für das Recht des Volkes, für die Freiheit, und wenn es sein sollte, sterben für sie! — Mit Mühe gelang es seiner Mutter ihn zurückzuhalten und seine Aufregung zu dämmen. Er war in diesem Moment ganz Magyar, heißblütig, hochsinnig, heroisch.

Der junge Künstler lag im Zauberbann der Heldenthaten der „großen Woche", er jubelte mit der französischen Jugend dem die Volksfahne gegen die Tyrannis tragenden silberlockigen „Freiheitsgenius zweier Welten", dem alten General Lafayette zu; er begeisterte sich an den Großthaten der Helden der Barrikaden, an dem Volk, das den Kanonen und Bajonetten des Königthums siegreich getrotzt hatte, aber vor seinen künstlerischen Schätzen ehrfurchtsvoll stehen geblieben war, an seinen Tugenden, welche skrupulöse Achtung vor dem Eigenthum des Feindes, Großmuth gegen die Besiegten, Heldenmuth in der Gefahr geübt; er theilte den hoffnungsseligen Enthusiasmus der Jugend von ganz Frankreich und glaubte gleich ihr am Eingang einer neuen Weltordnung zu stehen, welche alle die Träume eines unzerstörbaren Glückes verwirklichen und dem Menschen seine angeborenen Rechte, seine politische, sociale und individuelle Freiheit geben sollte. Freiheitsvisionen umrauschten ihn und ließen ihn anstatt zum Schwert zur Leier greifen. Unter dem Knattern der Gewehre entwarf er eine »Symphonie revolutionaire«, deren schwungvoller Gedanke seinen Glanz voll und warm zurück auf die phantasie- und gedankenkühne Jünglingsstirne warf.

Der ideelle Entwurf der Symphonie überrascht durch die Höhe seines Inhaltes und die Breite der Basis, auf welche der junge Künstler sie aufzubauen gedachte. Denn nicht, wie man von dem Charakter der Ereignisse, an welche sein Entwurf sich knüpfte, hätte erwarten sollen —, nicht an das Schlachtbild der Julitage, nicht an den Kampfesmuth, an die von ihm unzertrennliche entzündete Leidenschaft dachte er, sondern: mit dem Instinkt des Genies erfaßte er die Spitze der Revolutionsidee gerade an dem Punkt, wo die Musik ihre künstlerische Verherrlichung am intensivsten unter den Künsten erfassen konnte: die Revolutionssymphonie sollte ein

Werk werden, das den Triumphruf der Völker — nicht der Franzosen allein, sondern der vereinigten Nationen, welche die Humanität auf den Schild der Zeit hoben — musikalisch ausdrücke; sie sollte eine universelle Siegeshymne des christlichen Gedankens der Humanität und Freiheit werden.

In diesem Gedanken spiegelt sich nicht nur die geistige Richtung des Jünglings wieder; unverkennbar treten auch die Reflexe der Zeit in sie hinein, welche sich einestheils aus dem freudigen Widerhall, den die effektvollen Spiele der „großen Woche" bei den verschiedensten Nationen gefunden, anderentheils aber auch aus den phantastischen damals viele Gemüther bewegenden Träumen von einer zukünftigen Verbrüderung der Völker zu einem Volk in einem Glauben, einem Dogma, einem Kultus, zusammengesetzt hatten.

Zum künstlerischen Vorbild seines Entwurfes nahm sich Liszt die „Schlacht bei Vittoria" von Beethoven, das Werk, das so manchmal schon als böse Ahnfrau der Orchestermalerei angeklagt worden ist. Wie Beethoven, wollte auch er seinen Gedanken durch bestimmte musikalische Themen verdeutlichen. Das Werk des deutschen Meisters führt bekanntlich gemalt durch Töne im Relief eines nebelgrauen Morgens den verhängnisvollen Schlachttag vor, das Heer der Engländer durch das englische Volkslied »Rule Britannia, happy land«, und das der Franzosen durch den französischen Marsch »Marlborough s'en va-t-en guerre« bezeichnend. Die Siegesfeier auf englischer Seite deutete er durch das Nationallied der Engländer »God save the King« an. Liszt legte seiner Symphonie ebenfalls drei Melodien zu Grunde. Da sie aber nicht ein Schlachtgemälde darstellen, sondern eine große universelle christliche Idee zum Ausdruck bringen sollte, so hatten auch die von ihm gewählten Melodien einen andern Charakter als die der „Schlacht bei Vittoria". Es waren historische Typen von tief bedeutungsvoller Physiognomie, für welche er sich entschied. War es eine Reminiscenz aus seinen Kinderjahren? das erwachende Magyarenthum? war es Zufall oder bewußtes Wollen? Der Anordnung des Ganzen nach zu schließen, ist letzteres der Fall. Eine der Melodien war slavischen Ursprungs, ein Hussitenlied aus dem fünfzehnten Jahrhundert, aus der Zeit, da der Held Ziska die von der neuen Religionsidee entzündeten Böhmen gegen die feindlichen Kaiserlichen führte. Die zweite der Melodien war

der germanische Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott", eine Melodie, gleich fließendem Erz, glühend und fest in sich, ein ewiges Denkmal gläubiger Kraft und Treue trotz Glaubensbedrängnis und Glaubensnoth! Und die dritte der Melodien endlich war die französische Marseillaise, der Marsch mit fliegenden Rhythmen und dem Athmen der Freiheit, der im denkwürdigsten Moment moderner Völkergeschichte zum Fahnenträger der Empörung gegen die Knechtschaft geworden ist. Die Marseillaise vertrat im geistigen Völkerbund des Jünglings das romanische Element. Heldenmuth, Überzeugungskraft und Freiheitsdrang — das waren ihm die christlichen Kämpen des die Völker einenden Humanitätssieges.

Mit dem Flammeneifer der Begeisterung warf er sich auf seine Komposition. Aber noch ehe die Arbeit fertig, waren die Tage hoffnungsreicher Aufregung vorüber und aus Schutt und Asche des revolutionären Volksbrandes waren nur Enttäuschungen entstanden. Da verwandelte sich seine Begeisterung in Unwillen und Verstimmung gegen die Regierung und Volksgegner. Die fertig skizzirte Symphonie ließ er unausgearbeitet liegen. Auch später nahm er sie nicht wieder auf. Möglich, daß ihn die künstlerische Anlage derselben nicht mehr befriedigte; möglich auch, daß er die Stimmung dafür nicht wieder finden konnte. Die Skizze der »Symphonie revolutionaire« ist verloren gegangen, ein Motiv aber von entschieden ungarischem Gepräge, trotzig und ritterlich, ging in seinen „heroischen Marsch" (Dmoll)[1], sowie in seine symphonische Dichtung »Hungaria« über, in welcher es verarbeitet zu den Hauptmotiven gehört. Desgleichen erhielt sich seine für die Symphonie bearbeitete Marseillaise in seiner Mappe. Die damalige Konception wurde die Grundlage zu der bei Schuberth & Co. erschienenen gleichnamigen Koncert-Paraphrase für Klavier.

Es bleibt aus den verschiedensten Gründen zu bedauern, daß Liszt seine Revolutionssymphonie unausgearbeitet gelassen hat. Denn abgesehen davon, daß sie zweifellos ein merkwürdiger Ausdruck einer sich in Gährung und innerem Brand befindenden Jünglingsseele geworden wäre, so ist dadurch auch ein Urtheil über seine damalige Beherrschung der symphonischen Mittel, überhaupt über

1) Verlegt 1843 von Schlesinger in Berlin.

die Entwickelungsstufe seiner künstlerischen Schöpferkraft unmöglich geworden. Nichtsdestoweniger bietet die thematische Zusammenstellung ihres Entwurfs der Beurtheilung nach anderer Seite hin, indem sie einen sicheren Einblick in seine allgemeine geistige Richtung giebt, bedeutende Momente. Sie legt dar, wie tief bereits sein Geist das Ziel der Humanitätsideale erfaßt und wie sehr sein Mensch und Künstler umfassendes Gedanken- und Stimmungsleben sich gleichsam in sie eingetaucht hatte: sie haben dem letzteren die Taufe gegeben.

Von dem Moment der Julirevolution an war Liszt's Wesen ein anderes. Es zeigte eine erhöhte Spannkraft. Physische Indispositionen, noch von seiner Krankheit her, übermannten ihn nicht mehr. »C'est le canon qui l'a guéri!« Seine Sympathien und Antipathien wurden nach allen Richtungen hin entschieden und, was bisher mehr unbestimmt und gährend in ihm gelegen, kam deutlicher zum Ausdruck. Er lebte nicht mehr zurückgezogen seinen religiösen Übungen und Betrachtungen: er trat hinein in das Leben und stellte sich mit seinem Wissensdurst und seinem erwachenden Thatendrang auf den Boden der Zeit — ein glühender und gefährlicher Boden!

Das Feuer der Revolution umloderte nicht nur die Staatsmaschine, es hatte nicht nur politische Kämpfe entfacht: seine Funken flogen in alle Gebiete des geistigen und praktischen Lebens. Auf kirchlichem wie auf politischem, auf philosophischem wie auf dichterischem Gebiet, auf der Bühne des Lebens wie der Kunst, in Theorie und Praxis — überall entzündete es Kampf, leidenschaftlichen Kampf. Es regten und reckten sich die Geister. Ultramontane und Freisinnige, getrieben von der durch Frau von Staël und dem Gelehrten Cousin entdeckten deutschen Philosophie, Bourbonen und Orleanisten, deren Häupter der Schatten Napoleon's I. wie ein Aar umkreiste, Romantiker und Klassiker begannen in Parteien sich zu spalten. Schlagwörter des Tages — die vom Feuer des Geistes gegossenen Kugeln — flogen wetterleuchtend hin und her. Es entstanden politische und sociale Klubs, es entstanden religiöse Gesellschaften, es tauchten neue, auf Beglückung der Menschen abzielende Ideen auf und rangen nach Geltung und Form. Eine Zahl, man könnte sagen ein Heer! hervorragender Männer bildete das Centrum der Bewegung, aber nicht im geschlossenen Kreis, sondern in Fraktionen. Da standen die Staatsmänner und Häupter der doktrinären Schule, der ehrwürdige Royer Collard

und der protestantische Guizot, dort der Philosoph Cousin, die Forscher Souffroy und Mignet, der „Astronom der Ideen" genannte Metaphysiker Raynaud, der Dichter und Philosoph Quinet, von denen insbesondere Guizot und Cousin bestrebt waren germanischem Rechtsbegriff, Denken und Fühlen auf gallisch-romanischem Boden eine Stätte zu bereiten; hier die Vertreter der letzten großen Geisteskämpfe des alten Frankreichs: Joseph de Maistre, Lamennais (vor seinem Abfall) und Chateaubriand, und wieder dort die Historiker Villemain, Augustin und Amédée Thierry, Fournel, Barante, Ampère; da standen die Dichter: der die „Nachtigall mit der Adlerklaue"[1] genannte Freiheitsdichter Béranger, sodann der religiöse sentimentale Poet und spätere Staatsmann Lamartine, die jüngeren Poeten und Schriftsteller, an ihrer Spitze der romantische Mauerbrecher Victor Hugo, daneben die Vertreter der Palette und des Meißels: Ingres, welcher der Vergangenheit damals das letzte Wort sprach, Delacroix, der „Erfinder des Dramas der Farbe", der poetische Ary Scheffer, Delaroche, der den Roman auf Leinwand übersetzte, die Bildhauer P. J. David, Pradier, Rude u. A. — wer könnte sie alle aufzählen, die Geister, deren Hand in jener Zeit am Rad der geistigen Bewegung Frankreichs thätig gewesen? Ein vornehmer glänzender Generalstab des Geistes — jeder von ihnen ein Punkt, um den sich kleinere Punkte scharten.

Die Bewegung auf diesem Weltboden fand im Großen und Ganzen gleichsam ihre künstlerische Resonanz in der Musik. Auf der Bühne herrschte das Genie heiteren Spieles, Rossini; aber daneben hatte Auber mit seiner „Stummen von Portici" einen Triumph sich erworben, der auf andere als ruhig genießende Stimmungen hindeutete; auch stand im Hintergrund bereits alle Minen des Erfolges legend Giacomo Meyerbeer, der künftige Bühnenbeherrscher. Während die Malibran und Sontag in der italienischen Oper das Turnier-Duett des „Tancred" sangen, die Taglioni im Grand opéra Tragödien tanzte und der Koncertsaal ausschließlich der Tummelplatz der geigenden, pianisirenden und singenden Virtuosen war, wagte Habeneck, ein Deutscher, welcher das Orchester des Konservatoriums dirigirte,

1) Börne.

den Manen Beethoven's seine Huldigung darzubringen und zum ersten Mal den Parisern die Symphonien dieses Meisters vorzuführen. Und obgleich Cherubini, der Direktor des Konservatoriums, in der Kirche, auf der Bühne, im Koncertsaal den klassischen Taktstock zu schwingen suchte, konnte er doch nicht hindern, daß Berlioz bereits die Thürklinke der Romantik in der Hand hielt und die Musiker nicht mehr präcis Takt und Tempo halten wollten wie bisher.

Wohin auch der Blick sich wenden wollte, nirgends gab es ein ruhiges Entfalten. Neues und Altes wogte durcheinander und die menschlichen Leidenschaften, ihre Banden der Tradition, der Sitte, des vernünftigen Maßes zerreißend, entfesselten sich ebenso am Hohen wie am Niedrigen. Ein hochfliegender Idealismus, der das Banner seines Glaubens an die siegenden Mächte des Geistes und der freien Sittlichkeit hoch schwang, aber auch die Phantasterei der Unfreiheit und die der Frivolität der Materialisten standen nicht nur im schärfsten Kontrast nebeneinander und einander gegenüber: wie unter der Gewalt einer Eruption mischten sich selbst die entgegengesetztesten Elemente zu neuen Erscheinungsformen. Die Leidenschaft der Gedanken und Gefühle, von politischen und socialistischen Ideen bis zur Maßlosigkeit entfesselt, griff mit beiden Händen in die kreuzsaitig gespannte Harfe des französischen Geisteslebens, daß Dissonanzen und Konsonanzen bunt durcheinander schwirrten. Die heißen Julitage mit ihrem klingenden Spiel waren nicht nur das glänzende Finale der Restaurationsepoche, sie waren auch zugleich ein bedeutungsvolles Präambulum neuer Geistesströmungen, die nach künstlerischer Seite den Typus des Romantischen trugen, der auf seiner Oberfläche nicht frei vom Fratzenhaften doch nicht den ernst arbeitenden und nach höherer Wahrheit suchenden Gedanken verdecken konnte.

Das war der Boden, auf dem der jugendliche Franz Liszt in der wichtigsten Zeit seiner individuellen Entwickelung sich bewegte, die geistige Luft, welche er wißbegierig einathmete, die Elemente, an welche er sich hingab, rückhaltslos, mit einem Herzen voll glühenden Verlangens nach Bewußtwerden der Ideen, die bereits ahnungsvoll in seinem Geiste lebten. Während er sich an das ihn umgebende Neue hingab und es die Adern ihm füllte, trat Einzelnes bis in sein Herz hinein, seinen Lebensanschauungen, seinem Charakter als Künstler und Mensch die Richtung gebend.

V.

Die Lehren Saint Simon's.

(Paris, 1830—1831.)

Liszt's mangelndes Wissen und ausgleichende Arbeit. Der Einfluß der Saint-Simonisten auf seine künstlerische und menschliche Entwickelung. Abermaliges Auftauchen des Priestergedankens und seine künstlerische Wendung.

iszt ist nicht mehr devot", hieß es nach der Julirevolution in den verschiedensten pariser Kreisen, eine Nachricht, die nicht ohne Sensation die Runde machte. Er war wieder viel in der höheren Gesellschaft, wo er Gräfinnen und Prinzessinnen im Klavierspiel unterrichtete und am Klavier seinen Phantasien in glühender Beredsamkeit freien Lauf ließ.

Aber noch mehr als in diesen Kreisen sah man seine schlanke Jünglingserscheinung unter Künstlern, Dichtern und Gelehrten. In ihrem Verkehr ging ihm eine bis dahin unbekannte Welt auf. Als Knabe dominirte bei ihm die Musik. Seine Intelligenz hatte nur durch sie Nahrung gefunden. Als angehender Jüngling hatte er der Religion sich ans Herz geworfen und den Stimmen der Welt sein Ohr verschlossen. Es war mit Heftigkeit ein allgemein geistiger Gärungsprozeß in ihm ausgebrochen, aber er hatte ihn in eine Charybdis der Lektüre getrieben, aus deren Strudel er sich nur durch erneute Hingabe an seine religiösen Betrachtungen hatte retten können. Und nun hörte er Forderungen des Tages, der Zeit, der fortschreitenden Bildung und der Humanität, die seiner alles mit innerster Erregung und Phantasie aufnehmenden Natur zu Völkerstimmen in der Wüste wurden. Er interessirte sich mit einemmal nicht nur für geistige Materien, sondern auch

für die Arbeiten des öffentlichen Lebens. Der große Kampf, welcher dem Mittelstand den socialen Sieg und der Intelligenz die Herrschaft erringen sollte, die von hervorragenden Männern vertretenen Bestrebungen, der Aristokratie des Geistes Stellung im socialen Leben, sowie der Bildung Allgemeinheit zu erobern, die Doktrin und Romantik, welche neue Welten aus dem duftigen Kreis der Phantasie hervorzuzaubern trachteten, die demokratischen und republikanischen Principien endlich, deren fieberhafter Pulsschlag alle Bestrebungen durchdrang, waren Brandfackeln für sein Gedankenleben. Alle diese Dinge berührten ihn bald mehr, bald weniger mit dem Geheimnis eines Problems. Sie waren ihm nicht nur fremd: ihm fehlten auch — dessen wurde er sich mit jedem Schritt bewußter — alle Vorkenntnisse und alle Vorbildung sie zu verstehen. Die mangelnden Gymnasialstudien machten sich ihm drückend fühlbar.

Außer Musik hatte er nichts gelernt als Sprachen, und selbst diese nicht grammatikalisch. Er hatte sie auf seinen Reisen *sprechen* lernen, wobei sein schnelles Fassungsvermögen, sein merkwürdig sicheres Gedächtnis und sein scharfes, alle Accente richtig fassendes Gehör ihn unterstützt und sie ihm so zu eigen gemacht hatten, als hätte er sie auch grammatikalisch sich angeeignet. Durch Unterricht war ihm kaum ihr elementarer Theil übermittelt worden. Von Geschichte, Geographie, überhaupt von den Realien wußte er nichts. Noch fremder waren ihm die exakten Wissenschaften. Außer seiner Musik besaß er keine andern Kenntnisse als solche, welche er mehr zufällig als erstrebt durch seine künstlerische Laufbahn so zu sagen am Wege gefunden. — Wie mit seinen Kenntnissen, stand es mit seiner Denkbildung. Aber so wenig sein Denken geschult war: es war schnell und fein, Eigenschaften, welche bei ihm nicht wie bei hundert Andern das Resultat der Übung und Schulung waren, sondern der Blitz des Genies, der unmittelbar und unbewußt im Punkte sich entladet.

So, ohne Vorschule des Wissens und Denkens, stand er unter der Brause der Zeit, welche ganze Fluthen der heterogensten Ideen auf die Welt herunter regnete. Daß er diese Ideen nicht immer verstand, lag in der Natur der Sache. Aber das schreckte ihn nicht. Mit bewundernswerther Leichtigkeit und ohne zu ermüden bemächtigte er sich der ihm entgegentretenden Schwierigkeiten, die ihm zu einer Fülle von Anregungen wurden sein Denken und

Wissen zu erweitern und zu verbessern. Leicht erregt wie er war, konnte ein hingeworfenes Wort, ein frappanter Gedanke ihm zum Anstoß werden einen Haufen von Büchern zu durchfliegen, nur um dieses Wort, diesen Gedanken bis auf seinen Grund erschöpfend kennen zu lernen. D' Ortigue erzählt,[1]) daß er mit einer unersättlichen Gier die Werke insbesondere seiner großen Zeitgenossen gelesen habe. „Er griff, sagt er, nach ihnen, verschlang sie und las gleichsam das Herz des Schriftstellers heraus. Er las ein Lexikon in derselben unersättlichen rastlosen Weise wie einen Dichter, er studirte in vier aufeinander folgenden Stunden Boiste und Lamartine mit ebenso spähendem Geist wie forschender Anstrengung. Hierauf, wenn er glaubte in den Gedanken des Autors eingedrungen zu sein, ging er zu ihm, um sich aufrichtige Erklärung über seine Ideen zu erbitten." Da aber die Anregungen in Menge und nach allen Seiten hin an ihn herantraten, so verdrängte schnell eine die andere. Mit ungeduldiger Hast wechselte er noch immer seine Lektüre. Geschichte, Welt- und Staatenkunde, Philosophie, Poesie — er trieb alles, wenn auch nicht gründlich und systematisch, aber doch so, daß die Pointen ihm nicht entgingen. Dabei aber machte die Ungeduld sich geltend, die sowohl mit dem gleichzeitigen Aufnehmen vieler Stoffe verknüpft, als auch Naturen von großer und leicht beweglicher Phantasie eigenthümlich ist. Er wollte wissen und alles kennen lernen. Der Koncertsaal, die Malerei und Skulptur, die Tagespresse, die Tribüne, der Katheder, die Kirche — sie übten eine gleich große Anziehungskraft auf ihn aus. Heute da, morgen dort suchte er den Durst zu stillen, der sich seiner bemächtigt hatte.

In dieser Periode hörte er von einer Sekte reden, welche sich vor einiger Zeit gebildet und dem Anschein nach harmlos ihre Zusammenkünfte in einem Landhaus zu Menilmontant südwestlich von Paris hatte, nun aber große Versammlungen in einem Saal der Rue Monsigny abzuhalten anfing. Die Mitglieder derselben hatten als Sonderlinge wohl hie und da Aufmerksamkeit erregt, aber im Ganzen genommen war man achtlos an ihnen vorübergegangen. Nach den Julitagen aber wurden sie plötzlich, insbesondere in den Künstler- und literarischen Kreisen, der Gegenstand großen Interesses. Diese Sekte waren die Saint-Simonisten.

---

1) Gazette musicale de Paris, 1834.

Halb aus Neugierde, halb aus Wissensdrang, ließ der jugendliche Liszt sich von einem ihrer Obern, von Msr. Barrault, bei ihnen einführen, nicht als Mitglied, nur als Gast. Bald aber fesselten ihn ihre Ideen und Principien dermaßen, daß er nicht allein zu den eifrigsten Besuchern ihrer Versammlungen zählte, sondern auch den Gedanken faßte sich ihnen als Mitglied zu verbinden.

Die Saint-Simonisten standen in diesem Moment noch nicht auf dem gefährlichen Fahrbrett, das in rapider Schnelligkeit sie dem moralischen und socialen Untergang zuführen sollte. Sie standen noch auf dem Boden ihrer ursprünglichen Ideen, aber der Kampf der Parteien von ganz Frankreich um die Früchte der Julirevolution war im Begriff sie in ihre unheilvollen Gewässer zu treiben. Bei ihrem Entstehen mehr eine Socialphilosophie treibende Gesellschaft als eine religiös-socialistische Sekte befanden sie sich nun in dem Stadium, wo ihre Ideen über Menschenrechte und Menschenglück, vollständig eingetreten in Gefühl und Phantasie, zu einer phantastischen Gefühlsmacht anschwollen, die ihre in die Mysterien der katholischen Religionslehren eingetauchten Visionen als neue Heilslehren der unterdrückten und leidenden Menschheit zuriefen. Sie waren an dem Punkt angekommen, wo diese Gefühlsmacht, ganz Hoffnung und Glaube an die eigenen Visionen, durchglüht von dem Wahn am Eingang einer neuen Ordnung der Dinge zu stehen, deren Lösung ihnen von der Vorsehung übertragen sei, Hand anlegte, um diese neue Ordnung ins Leben zu führen. Die der überreizten und erhitzten Phantasie des père Enfantin entsprungenen Proklamationen über die „Emancipation des Fleisches“ und der »femme révélatrice« lagen noch unenthüllt in der Zukunft Schoß und hatten nichts gemein mit den eigentlichen Lehren Saint-Simon's.

Letztere, von seinen Freunden zu einem System verarbeitet, das die Grundlage eines Gottesstaates auf Erden werden sollte, waren es, welche den Jüngling anzogen und zum begeisterten Anhänger der Saint-Simonisten machten. Zwei Punkte dieses Systems insbesondere entflammten ihn und verstrickten sein Inneres tief mit demselben: der eine betraf die praktische Ausführung der Hauptlehre des Christenthums, des Gesetzes der allgemeinen Menschenliebe, der andere die Auffassung der Kunst und die Stellung, die es ihr und dem Künstler gegenüber den Kultus- und Kulturaufgaben anwies.

In beiden Elementen, in Religion und Kunst, fühlte sich Liszt in dem Grundton seines Wesens berührt. Noch heiß von der jüngst durchlebten Periode religiöser Überschwänglichkeit, die in eine glühende Sehnsucht nach Enthüllung der das Göttliche und das Leben umschlingenden Mysterien überging, entbrannte diese Sehnsucht an den Hoffnungen und Doktrinen der religiös und künstlerisch gestimmten Welterneuerer zur Flamme, die sein Wesen ergriff und in die Bahnen lenkte, welche die Stürmer und herrschenden Geister der ersten Hälfte der dreißiger Jahre betreten haben. Das socialistische und politische System der Saint-Simonisten, welches die allgemeine Menschenliebe zu ihrem Ausgangs- und Mittelpunkt macht, berührte Liszt tief. „Wie die Liebe Gottes zu den Menschen, so ist die Liebe zu dem Nächsten der Grundton des Christenthums" — das war der Satz, in dem ihre ein neues Gottesreich auf Erden verkündenden Theorien wurzelten, der Boden, auf welchem der von ihnen geträumte neue Staat seinen paradiesischen Bau erheben sollte. Die Menschen sollten glücklich sein und regiert werden durch das Gesetz der Liebe, nicht durch das der Gewalt, nicht durch das des historischen Rechts und des Vorurtheils. Umschlungen von ihm sollten alle Menschen verbunden werden in einem Gott, einem Dogma, einem Kultus. Die Kraft des Einzelnen sollte Allen, die Kraft Aller dem Einzelnen gehören. Der neue Gottesstaat versprach vor allem: die Bürde der Arbeit mit Gerechtigkeit zu vertheilen, Volk und Armuth gegen Unterdrückung und Elend zu schützen und die Rohheit der untern Stände durch veredelnde Bildung aufzuheben.

Diese Proklamationen gewannen insbesondere die Sympathie der von humanen Ideen erregten und einer neuen Weltordnung zustrebenden Gemüther. Liszt's religiöse und ideale Richtung, die seiner Zeit schon durch Chateaubriand's „René" von den weltschmerzlichen Stimmungen jener Jahre ergriffen war und den Bruch und Widerspruch zwischen den Idealen des Geistes und der Wirklichkeit des irdischen Daseins bereits mit der Kraft leidenschaftlich erregter Phantasie empfand, hiezu sein von Menschenliebe erfülltes Gemüth, das übervoll war von Mitleid und Sympathie für die Armen, für die Schwachen und Unterdrückten, glaubte hier den Anker einer schiffbrüchigen Welt geworfen zu sehen. Mit der Phantasie, dem Schwung, dem Glauben der Künstlernatur

und der emporstrebenden Jugend gab er sich dem Gedanken einer neuen und besseren Ordnung der Dinge hin.

Hatten ihn schon jene Ideen als Grundlagen eines neuen Gottesstaates für die Saint-Simonisten enthusiastisch gestimmt, so wirkten ihre Anschauungen über die Kunst, die Stellung und Aufgabe, welche sie ihr innerhalb desselben anwiesen, geradezu zündend auf ihn. Die hohe Anschauung, welche sie hier entwickelten, die sittliche und positive Stellung, welche sie ihr innerhalb des religiösen und des Kulturlebens einräumten, gab ihrem System im ersten Moment seines Bestehens einen idealen Glanz und eine Anziehungskraft, die namentlich auf Künstler um so intensiver wirken mußten, als auf der Kunst noch der Druck aristokratischer Sonderstellung und — Dienstbarkeit früherer Jahrhunderte lastete. Wie der geistige Antipod des Künstlers, der Bourgeois, nach demokratischer Verfassung in staatlichen und socialen Einrichtungen verlangte, so verlangte auch das künstlerische Bewußtsein der Zeit, daß die Kunst Gemeingut werden und durch den Staat eine ihrem geistigen Gehalt entsprechende Stellung im Kulturleben der Nation einnehmen sollte, Forderungen, denen das bürgerliche régime Louis Philippe's, welches die Kunst nicht nur als überflüssig betrachtete, sondern auch den Gewerben gleichstellte, geradezu entgegengesetzt war, denen aber das System der Saint-Simonisten mit warmem Gefühl für die Würde der Kunst entgegen kam.

Nach ihren Principien waren die Künste die ersten und obersten Mittel, welche zur Erlangung und Erhaltung der auf friedlichen Grundlagen zu erbauenden Gesellschaft zusammen wirken. In tiefer Erkenntnis ihres Wesens waren sie ihnen die Verkörperung des religiösen Gefühls. Ihr philosophisches System gipfelte in den Sätzen: Religion und Künste enthalten das Gefühl des Schönen; Dogma und Wissenschaft erfassen das Wahre; Kultus und Industrie sind die Verwirklichung des Nützlichen.

Es theilte ferner die Kunst in drei sich auf Dogma, Kultus und Religion beziehende Hauptformen ein, von denen Poesie und Musik in nächster Beziehung zum Dogma standen, während die bildenden Künste dem Kultus und die rhetorischen Künste der Religion dienten. Poesie und Musik standen dem Dogma zur Seite, „weil ihr begeisterter Flug die Urgedanken und Empfindungen des Ewigen ahnungsvoll ergreift und in die menschliche Seele einen Strahl der Weltharmonie gießt".

Nach dieser christlich-philosophischen Auffassung der Kunst konnte letztere nicht sich selbst zum Zweck haben: sie war Mittel zum Zweck. Im Dienste der Religion bestand dieser in der Vervollkommnung des Wesens. Daher kam es, daß innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung der Saint-Simonisten der Künstler in die Priesterklasse, welcher die Regierung und das Lehramt zufiel, eingereiht wurde.

In Gesetzgebung und Erziehung erkannten sie die priesterlichen Mittel zur Begründung, Erhaltung und Fortbildung ihres Staates. Der Künstler-Priester war ihnen ein Regierungsagent, der durch den Flug und die Tiefe seiner Gedanken, seiner Harmonien, Bilder und Skulpturen die Sympathien für das Schöne und Erhabene erweckt, nährt und bildet.

Diese ideale Auffassung des Wesens und der Aufgabe der Kunst, welche diese neben die Religion stellt und beide auf das innigste verbunden als Offenbarungen des Ewigen erkennt, berührte Liszt auf das tiefste. Sie traf mit seinen eigenen Empfindungen zusammen, ja sie berührte die geheimsten Erlebnisse seiner Seele. In den Stunden höchsten Aufschwunges der Andacht und des Gebets war seine Kunst, die Musik, die Sprache gewesen, die seinem Gefühl den Ausdruck schaffte, und in den Stunden höchster künstlerischer Begeisterung koncentrirten sich umgekehrt seine Töne in Gottgefühl. Das kam ihm auf einmal zum Bewußtsein und erfüllte ihn mit dem unauslöschlichen Gefühl einer ihm zuertheilten Kunstmission.

Der Gedanke priesterlicher Gottesweihe war noch nicht ganz in ihm erloschen. Und obwohl das Bedürfnis für Weltabgeschiedenheit hinter ihm lag, so lebte doch jener Gedanke noch in ihm. Mit Macht brach er von neuem hervor, aber durch die saint-simonistischen Lehren mit anderer Richtung: er wollte als Priester der Saint-Simonisten seine Kunst in den Dienst der Vervollkommnung des Menschen stellen, in den Mittlerdienst, welcher in der Form des Schönen das Gefühl für das Göttliche am unmittelbarsten erweckt und mit dem Ewigen zusammenführt.

Ein unbestimmbares Etwas aber, zunächst wohl der schwankende Boden, auf welchem die Saint-Simonisten standen, verzögerte die Ausführung dieses Vorhabens. Andere Eindrücke rein künstlerischen und weltlichen Charakters — wir meinen Paganini's Auftreten in Paris, die Ideen der Romantiker und das Leben selbst — traten an ihn heran und stellten sich in erste Reihe. Inzwischen schei-

terten die Saint-Simonisten an den falschen Konsequenzen, welchen sie, getrieben von den krankhaften Gedanken- und Gefühlsverirrungen der Zeit, nicht hatten entgehen können. Den Vorwurf staats- wie volksgefährlicher Bestrebungen und sittlicher Korruption, welchen sie am Ende ihres socialen Bestehens auf sich geladen, kann keine Zeit von ihnen hinwegnehmen. Aber ebenso wenig kann eine Zeit die, wenn auch nicht ihnen ureigenen, an die Spitze ihres Systems gestellten Ideen, welche sie mit Schwung des Gefühls und der Phantasie in Scene zu setzen suchten, auslöschen.

Gegenüber der Verwirrung sittlicher Ideen, in welche der romantische Mysticismus des père Enfantin die Saint-Simonisten führte und verwickelte, verhielt sich Liszt mehr passiv. Konnte er sich auch nicht freihalten von den sittlich-kranken Einflüssen der dreißiger Jahre überhaupt, so flossen ihm diese doch mehr aus den literarischen Kreisen zu, mit welchen er nach seiner saint-simonistischen Periode in nahem Verkehr stand, als aus seinem Besuch der saint-simonistischen Versammlungen. Er hatte wohl Enfantin's verwirrenden Lehren, welche in falscher Konsequenz die alle Menschen umschließende Liebe Gottes nicht nur auf die allgemeine Menschenliebe, sondern auch auf die geschlechtlichen Beziehungen übertrug und Freiheit und Liebe in freie Liebe übersetzte, beigewohnt, aber ohne daß sie ihn zum Nachdenken herausgefordert hätten. Er nahm sie naiv auf und ließ sie ebenso an sich vorübergehen. So hörte er père Enfantin's merkwürdige phantastisch-mystische Verkündigung der »femme révélatrice«, welche von Gott inspirirt erscheinen und ihren Platz neben ihm als Päpstin einnehmen werde, um seine Offenbarungen zu bestätigen; er war in der Versammlung, wo man der Erfüllung der Prophezeiung gewärtig feierlich einen Stuhl neben dem Enfantin's aufgestellt hatte und dieser »femme révélatrice« harrte — aber naiv neugierig, ohne Arg und Kritik, folgte er diesen Vorgängen. Seine Gedanken suchten unter den saint-simonistischen Bekennerinnen nach der schönen nicht erscheinenden Inspirirten, wie er später selbst erzählte.

Seine innere Unerfahrenheit ahnte nicht die Folgen der neuen Lehren. Auch war sein Inneres zu wenig für weltliche Leidenschaften geöffnet, als daß zur Zeit sein Gefühl durch sie hätte erhitzt werden können. Nichtsdestoweniger läßt sich annehmen, daß sie in ihm die Linie zwischen der göttlichen Vernunft der Sitte

und der Leidenschaft der Natur vom Bewußtsein in die Phantasie verrückten.

Die Religionsrichtung der Saint-Simonisten aber, sowie ihre Kunst und Künstler umfassende Würdigung brachten ihm sein eigenes Wollen zum Bewußtsein und zum Princip; desgleichen gaben sie seiner Kunstanschauung die Grundlage. Daß die Kunst kein menschliches Produkt sei, sondern aus dem Göttlichen herausfließe und wieder in das Göttliche münden müsse, wurde ihm ein Grundsatz für das Leben. Gelangte diese Richtung seiner Kunstanschauung auch erst durch seinen zwei Jahre später erfolgenden innigen Verkehr mit dem Abbé Lamennais — welche Beziehungen in einem anderen Kapitel ihre Darstellung finden werden — zur Klarheit und Bestimmtheit, so haben ihm doch die saint-simonistischen Ideen die Bahn zu derselben geöffnet. Auch die Idee des Mittlerdienstes des Künstlers zwischen dem Göttlichen und der Welt kam ihm von hier aus zum Bewußtsein — ihm ein bleibendes Gesetz. Er war ein Priester der Kunst sein Leben hindurch. Nie hat ein Eigennutz seine Seele befleckt, nie geschah es, daß er seine künstlerischen Dienste einer edeln Sache, seine künstlerische Hilfe Andern entzogen hätte! Die saint-simonistischen Bestrebungen endlich, Religion, Kunst und Wissen mit den modernen Humanitätsideen und den allgemeinen Kulturaufgaben in Zusammenhang und Einheit zu setzen ließen die erste Ahnung in ihm aufflammen über die geistige Zusammengehörigkeit der Künste untereinander, insbesondere aber über die tiefen Beziehungen, welche zwischen der Religion, der Kunst und dem Weltinhalt bestehen.

So hatte Liszt's tastender Geist nach mehreren Seiten hin Halt gefunden. Sein Gesichtskreis war weiter geworden und neue Welten waren ihm entstanden. Die saint-simonistischen Lehren hatten ihm einen nicht zu unterschätzenden Gewinn gebracht, der auch dann nicht an Werth verliert, wenn wir uns der Thatsache erinnern, daß seine Natur den Einsatz des Gewinnes in sich barg. Auf den Inhalt dieses Kapitels zurücksehend, erblicken wir denselben bezüglich seines Charakters in jener Anschauung echt christlicher Liebe, welche die Wirrsale des Lebens auf „friedseligem" Wege — wie Liszt selbst so schön sagte — gelöst sehen möchte, und in dem alles umschließenden Universum das Ziel dieser Liebe sieht. Wir erblicken ihn bezüglich der Kunst in dem demokratischen Gedanken, daß die Kunst für Alle da sei und zur Veredlung der

Menschheit diene, daß insbesondere die Musik einen großen Kulturberuf in sich trage, aber ihn noch zu lösen und hier der Künstler vermittelnd einzutreten habe, und endlich, daß in Konsequenz dieser Aufgabe der wahre Künstler, der durch Anlage und Genie von Gott begnadete, sein Inneres ausbilden müsse zur Schönheit. — Es ist unverkennbar: die Saint-Simonisten haben ihm zur Zeit zum ideellen Durchbruch verholfen und sind ihm durch die Verbindung, welche sie zwischen Religion und Leben herzustellen suchten, die Brücke zur Welt geworden.

Liszt's Verkehr mit den Saint-Simonisten hat Viele über seine Beziehungen zu ihnen irre geleitet. Man verwechselte ihre Grundideen mit ihrem Ende und suchte hier den Anknüpfungspunkt für sie. Doch war dieses erst mehrere Jahre später, nachdem die Gesellschaft aufgehoben war. Daß eine irrige Auffassung überhaupt möglich, liegt in dem Umstand, daß mehr die falschen Konsequenzen ihrer Grundideen, als diese selbst zur allgemeinen Kenntnis gekommen sind, anderntheils läßt sich nicht leugnen, daß Liszt durch persönliche seiner Sturm- und Drangperiode angehörenden Extravaganzen dieser Auffassung mehrfach Nahrung gegeben hat. Vielen seiner Gegner ferner war der auf ihm lastende Schein ein willkommenes Mittel den Enthusiasmus, welchen die europäische Welt ihm als Künstler und Menschen so vielfach entgegen trug, herunter zu stimmen. Er hatte der Gesellschaft nie als Mitglied angehört, nur ihren philosophischen Grundideen hatte er gehuldigt. Als jene ihrem Abgrund zueilte, hatte die officielle saint-simonistische Priesteridee bereits in ihm ausgespielt. Andere Ziele standen ihm vor Augen. Jene Quellen jedoch haben manche seiner Biographen zu dem Irrthum verleitet ihn „Mitglied" der gefährlichen Sekte zu nennen, ein Irrthum, welchen auch Gustav Schilling's Biographie Liszt's (1844) aufgenommen, was letzteren seiner Zeit zu folgender brieflichen Erklärung an Schilling veranlaßte: „Zwar hatte ich die Ehre, schrieb Liszt, mit mehreren Anhängern des Saint-Simonismus näher befreundet zu sein, besuchte ihre Versammlungen und hörte ihre Predigten, aber trug nie den bekannten blauen Frack, noch weniger die spätere Uniform. Der ‚Gesellschaft' als solcher, welcher ich auch nie einen Dienst erwiesen, gehörte ich sonach weder officiell noch inofficiell an. Heine und Mehrere, obgleich kompromittirter und kompromittirender, waren in demselben Fall."

Die Sticheleien über Liszt's Saint-Simonismus, welche Heine's Schriften enthalten und die manches zu falschen Auffassungen beigetragen haben, waren mehr der Ausfluß momentaner Verstimmung, auch persönlichen Ärgers auf Liszt, als der Ausdruck von Heine's wirklicher Meinung, die er vielfach in seiner genialen und nur ihm eigenen Weise als pariser Kunstreporter, sowie als Poet ausgesprochen hat.

Als Liszt sich noch mit dem Gedanken der saint-simonistischen Priesterwürde trug, trat eine Künstlererscheinung in Paris auf mit so überwältigendem Eindruck auf ihn, daß jener Gedanke, abgesehen von seiner durch die Auflösung der Saint-Simonisten unmöglich gemachten Verwirklichung, nicht nur in den Hintergrund trat, sondern auch sich von selbst aufhob. Diese Erscheinung war Nicolo Paganini.

VI.

Paganini.

(Paris 1831.)

Sein Auftreten in Paris. Künstlerischer Einfluß auf Liszt, auf seine Technik und Übertragungen für Klavier. Einflüsse auf Liszt's humane Ideale. Liszt's Paganini-Aufsatz; seine Paganini-Literatur.

Paganini stand bereits im Zenith seines europäischen Ruhmes, als sein Fuß zum erstenmal die französische Hauptstadt betrat. Es war zu einer Zeit, wo eine Wolke drohend, gespenstisch über Paris hing, zu einer Stunde, wo ganz Paris schreckerfüllt Asche auf sein Haupt streute und selbst die Leidenschaften einen Moment gelähmt erschienen, die unter dem Nachklang der letzten Julitage sich entwickelt hatten. Die asiatische Geißel, die Cholera, war eingezogen und dieser unheimliche Gast, dessen tödtenden Blick die Wissenschaft noch in keiner Weise zu bannen wußte, schwebte drohend über jedem einzelnen Haupt. Die Gemüther waren erschüttert, erfüllt von Schreck und Grauen.

Das war die Stunde, in welcher der hochberühmte Italiener mit seiner Geige unter dem Arm vor die Pariser trat. Es war am 9. März 1831, als der unheimliche hagere Mann mit dem dämonischen Blick im Saale der Grand opéra vor einem Publikum stand, das sich aus dem Kern der Aristokratie und der Blüthe der Künstler und Kunstfreunde zusammengesetzt hatte. Ergriffen von dem Schrecken des Tages, aufgeregt durch das seltsame Dunkel, das über der Vergangenheit des Künstlers lag und wunderbare Dinge, selbst Verbrechen, bergen sollte, harrte es voll Spannung seines ersten Geigenstrichs, als sollte dieser Enthüllung bringen über das Geheimnis, welches den Geiger umgab. Lautlose Stille herrschte im Saal und mit dämonischer Gewalt bannte Paganini's Spiel

Phantasie und Herz seiner Hörer. Sie vergaßen des Todes, der unsichtbar ihre Häupter umkreiste, sie vergaßen des Geheimnisses, das den Künstler umgab, nur den Tönen lauschend, die der Wundermann seinem Instrument entlockte.

Das war kein Spiel, wie man es bis jetzt gehört. Um mit den Worten Léon Escudier's zu reden, klang es „ironisch und spottvoll wie Byron's Don Juan, launenhaft und phantastisch wie ein Nachtstück von Hofmann, melancholisch und träumerisch gleich einem Lamartine'schen Gedicht, wild und glühend wie ein Fluch von Dante, und doch süß und zärtlich wie Schubert'sche Melodien". Das war kein Spiel, das waren keine klingenden Formen, wie Virtuosen sie bisher der musikalischen Welt entgegen gebracht: das war eine Unmittelbarkeit der Empfindung, die sich im Spiele löst und hier sich selbst schafft, das eigenste Ich des Spielers und sein innerstes Erleben; das war die lebendigste Entfaltung eines dramatischen Bildes, welches sich wie aus dem Moment geboren mit ergreifendster Wahrheit vor den Anwesenden entwickelt, ein dramatisches Bild, wie es wohl die Bühne damals durch die Malibran kannte, wie es aber der reproducirenden instrumentalen Kunst noch fremd war. In diesem Spiel war der Damm gebrochen, welcher eine alte Welt von einer neuen getrennt hielt. Der Dämon der Inspiration stand siegreich auf dem Nacken formglatten, inhaltsleeren Virtuosenthums.

Die Sensation, welche sich an Paganini's Geige knüpfte, würde trotz den Annalen der Kunstgeschichte einer jüngeren Generation geradezu unglaublich erscheinen, hätte sich nicht einige Zeit später — ein ganzes Jahrzehnt hindurch! — diese Sensation durch die glanzvolle Erscheinung eines anderen Virtuosen in so erhöhtem Grad wiederholt, daß jene nur als Vorspiel zu dieser erscheinen muß. Bis dahin hatte in Paris kein Virtuos solche Aufregung und solchen Enthusiasmus erweckt wie Paganini. Wirkten hiebei auch die erwähnten Umstände mit, so waren die Wunder seines Talents, welche aller bisherigen Virtuosität spottend das Unglaubliche überboten, auch ohne jenen Hintergrund groß genug, um die allgemeine Phantasie zu erregen. Sie rissen die Menge mit sich fort; die Künstler und selbst die Großen der Kunst empfanden ihre Macht. Man erzählt sich, daß er dem spottsüchtigen Rossini ein Gefühl von Furcht und Leidenschaft eingeflößt habe und Meyerbeer ihm Schritt um Schritt auf seinen

Wanderungen im nördlichen Europa gefolgt sei, um in die Mysterien seines phänomenalen Talentes einzudringen.

Unter den pariser Zuhörern des seltsamen Italieners befand sich der Virtuose, dessen späterer alles überstrahlender Ruhm und Glanz durch sein Andersein jenen in den Schatten drängen sollte. Es war der Jüngling Franz Liszt. Diesem Spiel gegenüber befand er sich berührt wie von einem Zauberstab. Betäubt, gebannt und hellsehend zugleich hätte er aufschreien mögen vor Schmerz und Jubel. Dieses Spiel — das war das Traumbild seiner Seele, nach dem er gesucht und gehascht und das er doch nicht hatte finden und fassen können. Jetzt, hier empfand er es verwirklicht vor sich. — Mit zündender Gewalt ergriff es sein künstlerisches Wollen.

Liszt hatte bis dahin ohne bewußtes Ziel herum getastet und herum gesucht. Nur dem dunkeln Drang seines Geistes nachgehend hatte er Zufälligkeiten aller Art Raum gegeben. Der Faden seiner künstlerischen Entwickelung war durch seines Vaters frühen Tod abgerissen und ohne eine andere Leitung für sein Künstler-Werden als das in seinem Innern pochende: »un instinct secret me tourmente« hatte er den verschiedensten Eindrücken sich hingegeben — dahin, dorthin, ohne bestimmtes künstlerisches Ziel. Nun urplötzlich wurde es durch Paganini in bestimmte Bahnen gelenkt und für seine Entwickelung fand sich der verloren gegangene Faden wieder. Mit Paganini's Spiel war ein Schleier zerrissen, welcher zwischen ihm und seinem künstlerischen Wollen lag. Die Ideen, welche die Saint-Simonisten in ihm erregt, gewannen Gestalt. „So gesprochen", sagte er sich, „kann das Kunstwerk zu einer Kultursprache werden und die reproducirende Kunst eine Kulturaufgabe lösen. Das Kunstwerk muß untertauchen in dem Geist des reproducirenden Künstlers, um von ihm aus den Gluthen unmittelbarster Empfindung von Neuem geboren zu werden. Nicht die Form soll klingen: der Geist soll sprechen! Dann ist der Virtuos der Hohepriester der Kunst, in dessen Mund der todte Buchstabe Leben gewinnt, dessen Lippen der Kunst Geheimnisse offenbaren."

Paganini's Spiel hatte den Prometheusfunken seines Genies zu lichten Flammen angefacht. Was die Poeten der Zeit für das literarische Kunstwerk erstrebten — Freiheit der Form und des Inhalts —, sah er hier auf musikalisch-reproducirendem

Gebiet. Dabei entgingen ihm nicht die tiefen Mängel und Einseitigkeiten der Fähigkeiten und der Bildung des großen Geigers. Er maß ihn mit den Idealen der künstlerischen Bildung, welche ihm selbst vorleuchteten. Léon Escudier's glänzende Beschreibung des Spieles Paganini's verschweigt diese Mängel und spricht sie doch ebenso gerade durch ihr Verschweigen aus. Sie hat ein seltenes Bild von der Rhetorik eines musikalischen Virtuosen entworfen, sie hat den Kontrast des Dämonischen gezeichnet, aber die Stimmungshöhen, unter welche das Dämonische sich beugt oder auch in die es sich auflöst, die innere Erhebung, die Verklärung, den göttlichen Sieg — hatte sie nicht berühren können. Das waren Saiten der Kunst, welche unter Paganini's Bogen schwiegen, die aber später die Hand seines Erben in wunderbarer Macht zum reinsten Klang gebracht hat.

Liszt fühlte und erkannte den Bruch, welcher zwischen dem Genie Paganini's und seiner menschlichen Bildung lag. Überwältigt von der geistigen wie technischen Perspektive, welche sein Genie der reproducirenden Kunst erschloß und mit der er sie auf einmal zur Höhe der schaffenden Kunst erhob, fühlte sich Liszt zugleich wieder abgestoßen von dem Mangel allgemeiner und menschlicher Bildung, von dem Mangel der Idealität, welcher der Kunst Paganini's die Krone raubte. Er sah, wie Ausgangspunkt und Ziel derselben „beschränkter Egoismus" sei, wie er später in seinem berühmten Aufsatz über Paganini dessen Engherzigkeit, Geiz und Geldsucht schonend bezeichnete. An ihm erkannte er deutlich die Grenze des Einflusses, welchen Paganini auf ihn ausübte, an ihm sah er, wo die menschliche Mission des Künstlers liegt, an ihm brachte er sich zum Bewußtsein, daß die künstlerische Bildung von der menschlichen untrennbar, daß der große Mensch der Durchgangspunkt zum großen Künstler sei; er entlockte seinen Lippen das stolze edle Wort: »Génie oblige«. Wie tief neben der künstlerischen Einwirkung Paganini's auf Liszt auch die menschliche, aber in einer jener entgegengesetzten Weise ihm Eindrücke gab, ist an dem genannten Aufsatz, dessen dieses Kapitel noch später gedenken wird, zu erkennen.

Mit unbeschreiblicher Hast und zugleich mit siegendem Frohlocken wandte Liszt sich, nachdem er Paganini gehört, wieder seinem Instrumente zu. Man sah ihn wenig; als öffentlichen

Klavierspieler gar nicht. Nur seine Mutter war der stille Zeuge seiner Ausdauer und rastlosen Arbeit. Ein Wieland der Schmied schmiedete er sich seine Flügel. Er, der als Knabe bereits den Parnaß der Virtuosen erstiegen hatte, er saß am Klavier oft sechs Stunden des Tages und — übte. Ja, er übte die Sprache seines Geistes und schuf ihr die Technik; Paganini's technische Wunder entbanden die seinen. Freilich, auf einer Taste zu spielen wie Paganini auf einer Saite geigte, war nicht beim Pianoforte möglich. Das war es auch nicht wonach er trachtete, obwohl er, anstatt auf einer Saite mit einem Finger hätte spielen können; denn in der That! in jener Zeit bildete er jeden seiner Finger zu einem Pianisten aus. Jeder einzelne erreichte eine Schnelligkeit, Selbständigkeit und Sicherheit wie nie ein Pianist sie besessen. Es ist nicht unmöglich, das Paganini's Kunststücke auf der G-Saite ihn zur Erlangung dieser Fertigkeit gereizt hatten; denn er fing leicht am Können Anderer Funken. [1])

Der Einfluß, welchen Paganini auf Liszt's Technik ausgeübt, läßt sich durch mehrere jener Zeit angehörende Arbeiten des letzteren nachweisen. Es läßt sich sogar bezüglich dieses Einflusses die Brücke zeigen, welche von dem Violinbogen Paganini's hinüber führt zu dem unglaublichen Umschwung, welchen Liszt mit der Technik des Klavierspiels vollzogen hat.

---

1) Wie leicht das der Fall war, hatte ich selbst Gelegenheit während eines mehrtägigen Besuches, den der Meister mir im Oktober 1876 machte, zu beobachten. Ich erzählte ihm nämlich, daß mir einst Louis Böhner, trotz zweier gelähmten Finger, Fugen auf der Orgel vorgetragen. Er erwiederte nichts; aber mit einer gewissen Spannung auf dem Gesicht setzte er sich an den Flügel und begann eine große Bach'sche Fuge mit drei Fingern jeder Hand zu spielen. Die Spannung wich bald einer sichtlichen Genugthuung: er hatte probiren müssen ob er auch ähnliches kann! Als er sah, daß er es konnte, hörte er wieder auf zu spielen. Dieser kleine Vorfall zeigt, wie leicht das Können Anderer ihn zum Probiren der eigenen Kraft reizte. So noch im Greisenalter, — wie erst als Jüngling, wo der Feuerbrand der Strebungen ihn durchloderte.

Daß Liszt sogar großen Tonstücken gegenüber, ohne ihre Wiedergabe im geringsten zu beeinträchtigen, sich auch mit vier Fingern behelfen konnte, mußte er kurze Zeit nach diesem kleinen Vorfall erfahren. Er hatte sich am zweiten Finger seiner rechten Hand verletzt, gerade zu der Zeit, wo er als sechsundsechzigjähriger Greis mit einer alles hinter sich lassenden Kraft und Schönheit, Beethoven's Esdur-Koncert und Chorphantasie öffentlich in Wien zum Besten des wiener Beethoven-Fonds (im März 1877) vortrug. Er spielte alle Partien der rechten Hand — niemand ahnte es — ohne den zweiten Finger.

Es war ohngefähr zur nämlichen Zeit, als der berühmte Geiger zum ersten Mal in Paris auftrat, daß seine »24 Capricci per Violino solo composti e dedicati ogli artisti« im Druck erschienen. Die Virtuosen griffen gierig nach diesem Werk, das ihnen vielleicht Aufschluß über die Geheimnisse ihres Schöpfers bringen konnte. Spähenden Auges durchflog es Liszt und seine Finger glitten den Klang suchend über die Tasten. Die dem Fingersatz für die Klaviatur so fremden und widerhaarigen Läufe, Sprünge, Arpeggien, Doppelgriffe u. s. w., welche Paganini's Virtuosenkühnheit in reichster Fülle und nie dagewesenen Formen hervorgezaubert, widerstrebten der keineswegs großen, sondern feinen und wohlproportionirten, durch klassische Klaviermusik gebildeten Hand des jungen Virtuosen, die kaum eine None spannen konnte. In dem Bestreben am Klavier ein fertiges Bild der Geigenstücke zu gewinnen machte er die Entdeckung, daß auch die selbst nicht große Hand des Klavierspielers diese Dinge, insbesondere weite Spannungen überwinden könne. Mit dieser Wahrnehmung war die Brücke zu einer neuen Technik des Klavierspiels geschlagen.

Der Ausgangspunkt derselben beruht auf Ausbildung weiter Spannungen und der Sprungfähigkeit der Hand, welche neben den engen Lagen der Akkorde, Läufe und Figuren der klassischen Klaviermusik die Weitgriffigkeit der neuen stellte und hiemit die Schönheit und Weite des Klanges dieses Instrumentes einerseits bis zum Wunderbaren steigerte, andererseits zugleich dem Stil der modernen Klaviermusik den Hauptanstoß gab. Das war die neue Entdeckung, welche Liszt durch Paganini gemacht und auf deren Grundlage er dem Klavierspiel eine Ausdehnung seiner Darstellungsgrenze geschaffen hat, welche mit dem durch Musik Aussprechbaren Hand in Hand gehen sollte.

Aber auch zu einer specifischen Bereicherung der Klaviermusik wurde er durch Paganini's Capricci geführt. Die Spannkraft seiner Finger an ihnen erweiternd übertrug er sie dem Klavier. Seinem feinen Gefühl aber für Individualität der Instrumente widerstrebte es Note um Note dem Klavier zu übertragen, worunter der Charakter des Originals leiden mußte, ohne daß dem Klavier Vorschub geleistet worden wäre. Die Art notengetreu zu übertragen, ohne den Charakter des Instrumentes dabei zu berücksichtigen, war die einzige, die man bis dahin kannte.

Liszt schuf eine neue. Während in seiner Vorstellung das Violinbild lebte, so, wie er es von Paganini gehört, schuf seine Phantasie es noch einmal, schob aber an Stelle der Violine das Klavier, wobei sich der merkwürdige Proceß vollzog, daß das Violinbild sich in ein Klavierbild verwandelte, ohne daß dem ersteren seine Originalität in ihren Einzelzügen genommen und das andere zum todten Abdruck gezwungen worden wäre. An den Capricci machte Liszt seine Anfangsversuche von einem Instrument zum andern zu übersetzen, womit er den Weg zu einem neuen und von ihm entwickelten Gebiet der Thätigkeit der musikalischen Phantasie aufgefunden hat. Diese Versuche waren der erste Schritt zu seinen großartigen Übertragungen orchestraler Werke, sowie zu seinen unsterblichen Liedübertragungen für Klavier.

Diese beiden durch die Violincapricen gemachten Entdeckungen, und so mitten im Zug sich eine neue Technik zu schaffen, fanden ihren Abschluß durch eine Arbeit Liszt's, welcher er sich mit großer Energie zuwandte. Die von Hektor Berlioz, auf den das nächste Kapitel zurückkommen wird, komponirte Symphonie: »Episode de la vie d'un artiste« nämlich hatte in einem Koncert des Konservatoriums (1832) ihre zweite Aufführung gefunden.[1] Enthusiasmirt von dieser neue symphonische Wege betretenden Schöpfung, die in allen ihren Einzeltheilen den Stempel des höchst Merkwürdigen trug, faßte er den Gedanken sie dem Klavier zu übertragen. Er machte sich ans Werk. Unter ihrem Eindruck erwachten gleichsam seine seltenen technischen Fähigkeiten. In seinen Fingern ein volles Orchester fühlend, dabei in seiner Vorstellung ein treues Bild der Orchestermassen, sowie der individuellen Klänge der Solopartien tragend, wuchs während seiner Arbeit seine Technik zu jener schwindelnden Höhe, welche bis zur Stunde unerreicht geblieben ist. Als das Werk vollendet war, hatte der junge Wieland seine Flügel geschmiedet. Aber auch den Klavierübertragungen von Orchesterwerken war eine neue Perspektive eröffnet.

So haben die Violincapricen Paganini's Liszt den Anstoß zur modernen Technik des Klavierspiels und zugleich die Anregung gegeben ein bis dahin ungekanntes Gebiet — das moderner Übertragung — zu betreten.

---

1) Ihre erste Aufführung war 1830.

Obwohl Liszt der Kunstfertigkeit Paganini's nachjagte und er sie auf seinem Instrument bis zum Wunderbaren steigerte, so ist sie ihm nie, selbst nicht in den Jahren, wo der Mensch so sehr geneigt ist leeren Prunk für Echtheit zu nehmen, Zweck seiner Kunst geworden. Niemals geschah es, daß er sein Koncertpublikum mit derartigen Kunststücken traktirt hätte. Kalkbrenner's Sonate für die linke Haud (pour la main gauche principale) z. B. war ihm schon als einem siebzehnjährigen Jüngling so verhaßt, daß, als W. von Lenz ihn besuchte (1828) und durch Vorspielen derselben glaubte ihm imponiren zu können, er ihm geradezu das Anhören verweigerte. „Die will ich nicht hören, kenne sie nicht und will sie nicht kennen lernen!" — hatte er ihm gereizt zugerufen. Die Technik als solche war es nicht, welcher Liszt nachjagte, sondern die Technik als Sprache des Geistes. Er wollte sie bis zu jener Höhe der Ausdrucksfähigkeit entwickeln, die sie sklavisch jeder, auch der kleinsten Bewegung seines inneren Lebens nachgehen und gehorchen ließe, sie sollte Mittel zum Zweck, der Zweck aber sollte der Kunstinhalt sein.

Mit diesem Princip wurde Franz Liszt der erste Heros des modernen Klavierspiels und auf diesem Gebiet der Begründer einer neuen Epoche.

War Paganini's Genialität als Geiger gleichsam der Funken geworden, welcher Liszt's pianistisches Genie entzündete, so haben die menschlichen Eigenschaften Paganini's ihm einen kaum minder starken Eindruck gegeben — letzteres allerdings im negativen Sinn. Paganini's Mangel menschlicher Noblesse stieß ihn ab und erweckte in ihm eine Antipathie, die seine eigene, jenem so entgegengesetzte noble Natur nur noch mehr zur Höhe trieb. Sein großes Liebesgefühl für die Menschheit fühlte sich auf das unangenehmste berührt von einem Wesen, das an Talent so reich und an Menschenliebe so arm war wie das Paganini's, bei dem wie bei keinem andern Tonkünstler ein Widerspruch zwischen der Natur des Talentes und den menschlichen Eigenschaften so schroff hervortrat — fließendes Gefühl als Natur der Musik und zugleich das menschliche eingetrocknet bis zur Sterilität! Ein solcher Kontrast konnte einen hochstrebenden Jünglingsgeist, dessen Genie noch dazu sich ergriffen fühlte von der künstlerischen Gewalt dieser widerspruchsvollen Erscheinung, nicht nur oberflächlich berühren. Seine moralische und ästhetische Häßlichkeit schürte Liszt's

Glut für das Humane und Schöne, und der Gedanke, daß die geistige Schönheit des Künstlers von der geistigen Schönheit des Menschen unzertrennlich, ja bedingt sei, arbeitete sich unter ihrem Eindruck noch bewußter und energischer hervor und entflammte sein Bestreben auch als Mensch das zu erreichen, wonach er als Künstler verlangte: Schönheit und Adel des Geistes.

Wie tief und nachhaltig nach der so eben bezeichneten Richtung die Eindrücke waren, welche Paganini ihm gab, beweist sein Aufsatz, den er 1841 dem am 27. März desselben Jahres dahingeschiedenen König der Virtuosen widmete. Nur wer das Wesen Paganini's in seiner eminent musikalischen Begabung und in seinem „beschränkten Egoismus", erstere mit glühender Bewunderung und künstlerischer Kongenialität, letzteren aber mit tiefster Antipathie empfunden, konnte so von einem Künstler sprechen, der so eben seine Augen geschlossen. Als Liszt die Todeskunde ward, koncertirte er gerade in London, aber weder die Aufregungen der Koncert-, noch die der gesellschaftlichen Flut konnten die Erregung dämmen, die sie in ihm hervorrief. Ein Leben war mit Paganini zu Grabe gegangen, das vor Tausenden berufen war der musikalischen Darstellung die Zunge zu lösen und dem trotzdem die idealen Aufgaben der Kunst und des Künstlers verschlossen geblieben; ein Leben, das seine Zeitgenossen zu staunendem Enthusiasmus hingerissen und es doch nicht verstanden hatte bei seinem Scheiden ihnen eine Thräne der Liebe und Dankbarkeit zu entlocken. Alles, was Liszt zu Lebzeiten Paganini's an diesem Künstler erregt: die dämonische Gewalt, mit der sein Spiel ihn als Jüngling ergriffen, die menschliche und geistige Enge, die ihn so abgestoßen und so viel dazu beigetragen hatte Ideale entgegengesetzter Richtung in ihm auszubilden, — alles das trat lebendig in nicht abzuweisender Kraft vor seine Seele, um so überwältigender, als er selbst die Bahn betreten, welche Paganini unvergänglichen Ruhm, einen Ruhm, der seine Strahlen bereits in vollster Glorie auch über seine eigene Erscheinung ausbreitete, gebracht hatte: die Bahn des Virtuosen.

Sein Aufsatz war der lebendige Erguß seiner Ergriffenheit. Aber weder seine in hohen Ausdrücken sich bewegende Anerkennung des Künstlers Paganini, noch das allgemeine Herkommen, welches am Grabe die Schatten versenkt, um dem Licht den freien Raum zu lassen, konnten die Wahrheit über den Menschen

Paganini verdecken. Aus dem Deficit des letzteren zog er das Ideal des zu künftigen „Künstler-Königs“ so, wie es ihm aufgegangen durch den dahin Geschiedenen, so, wie es ihm selbst zur Wahrheit geworden alle die Jahre hindurch. Eine merkwürdige Wendung, welche dieser Nachruf nahm, merkwürdig der Nachruf selbst, dessen weiter und hoher Sinn Liszt's eigener Idealität ein Denkmal gesetzt hat, aber auch ein bleibender Mahnruf geworden ist an die Künstler der Mit- und der Nachwelt!

Diese die glühendsten Ideale Liszt's bergende Stelle seines Aufsatzes können wir unserm Leser nicht vorenthalten, möchten sie aber auch nicht abgelöst vom Aufsatz selbst, in dem aus jedem Wort Liszt's Innerlichkeit und große Denkungsweise hervorleuchten, wiedergeben. Es folgt darum ungekürzt der ganze Aufsatz in deutscher Übersetzung.

„Erloschen, schreibt Liszt, ist Paganini's Lebensflamme und mit ihr einer jener gewaltigen Odemzüge der Natur, zu welchen letztere sich nur aufzuraffen scheint, um sie eilends wieder zurückzunehmen, mit ihr verschwunden eine Wundererscheinung, wie das Bereich der Kunst sie nur einmal, nur ein einzig großes Mal gesehen.

Die Höhe dieses nie erreichten und nie überflügelten Genies schließt selbst die Nachahmung aus. In seine Fußtapfen wird keiner mehr treten, seinem Ruhm sich kein Ruhm mehr ebenbürtig zur Seite stellen. Sein Name wird genannt werden ohne Vergleich. Wo fände sich ein Künstlerleben, welches den schattenlosesten Sonnenglanz des Ruhmes, den vom öffentlichen Urtheil ungetheilt ihm zuerkannten Herrschernamen, die endlose Kluft, wie sie dieses begeisterte Urtheil zwischen ihm und allen ihm Nachstrebenden aufgethan, in gleich hohem Grade aufzuweisen hätte?

Als der vierzigjährige Paganini mit einem Talent, das bis zur höchsten Höhe aller erreichbaren Vollkommenheiten gediehen war, vor die Öffentlichkeit trat, da staunte die Welt ihn an gleich einer übernatürlichen Erscheinung. So stürmisch war die Sensation, die er erregte, so mächtig sein Zauber auf die Einbildungskraft, daß sich diese nicht nur auf das Bereich der Wirklichkeit zu beschränken wußte. Es tauchten die Hexen- und Spukgeschichten des Mittelalters auf; das Wunderbare seines Spiels wußte man mit seiner Vergangenheit zu verbinden; sein unerklärliches Genie wollte man

nur durch noch unerklärlichere Thatsachen begreifen und wenig fehlte zu der Vermuthung, daß er seine Seele dem Bösen verschrieben und jene vierte Saite, der er so bezaubernde Weisen zu entlocken wußte, der Darm der Gattin sei, die er eigenhändig erwürgt habe.

Er durchreiste ganz Europa. Die von seinem Spiel herbeigelockte und begeisterte Menge streute Gold zu seinen Füßen und glaubte anderen auf ihrem Instrument bedeutenden Künstlern die schönste Belohnung angedeihen zu lassen, wenn sie dieselben nach seinem Namen taufte. Nun gab es Paganini des Klaviers, des Kontrabasses, der Guitarre. Die Violinisten zerbrachen sich den Kopf, um sein Geheimnis ihm abzulauschen; im Schweiß ihres Angesichts bearbeiteten sie die Schwierigkeiten, die er spielend geschaffen und mit denen sie dem Publikum nur ein mitleidig Lächeln entreißend nicht einmal die Genugthuung genossen von ihrem untergeordneten Dasein reden zu hören. So genoß Paganini's Ehrgeiz, wenn er solchen besaß, das so seltene Glück die Lüfte unerreichter Höhen einzuschlürfen, von keiner Ungerechtigkeit gestört, von keiner Gleichgültigkeit beunruhigt zu sein. Sein Sonnenuntergang zur Grabestiefe ward nicht einmal verdunkelt von dem lästigen Schatten eines Erben seines Ruhmes.

Wer, ohne Zeuge davon gewesen zu sein, wird es einst glauben? Dieses Talent, dem die Welt so verschwenderisch hingab, was sie so oft der Größe versagt: Ruhm und Reichthum, — dieser Mensch, dem so viel Begeisterung entgegen jauchzte: er streifte die Menge, ohne sich traulich zu ihr zu gesellen; niemand ahnte die Empfindungen, die sein Herz bewegten; seines Lebens Goldstrahl verklärte kein ander Leben, keine Gemeinschaft des Denkens und Fühlens verband ihn seinen Brüdern; fremd blieb er jeder Neigung, fremd jeder Leidenschaft, fremd selbst seinem eigenen Genius; denn was ist der Genius anders als die der Menschenseele ihren Gott offenbarende Priestermacht? — und Paganini's Gott ist nie ein anderer gewesen als allein sein düster trauriges Ich!

Nur mit innerem Widerstreben spreche ich diese strengen Worte aus. Man tadle die Todten oder preise die Lebenden: in beiden Fällen darf man schlechten Danks gewärtig sein, das weiß ich; ebensowohl weiß ich, daß unter dem Vorwand, die Heiligkeit der Gruft zu ehren bei dem Urtheil über einen Menschen der Lüge der Verketzerung unmittelbar die Lüge der Apotheose folgt und daß man einige Wohlthätigkeitswerke anführen wird, welche solche

Anschuldigung zu widerlegen scheinen.[1]) Doch was sind vereinzelte Fälle gegen das Zeugnis des gesammten Lebens? Dem Thun des Menschen ist das konsequent Böse so schwer, wie das konsequent Gute. So frage ich denn, indem ich das Wort Egoismus hier nicht sowohl in enger als in umfassenderer Bedeutung gebrauche und es mehr auf den Künstler als auf den Menschen anwende: ist es nicht begründet den Ausgangspunkt wie den Endzweck Paganini's als beschränkten Egoismus zu bezeichnen?

Wie dem auch sei — Friede seinem Gedächtnis! Er war groß. Jede Größe trägt ihre eigene Schuldentlastung in sich selbst. Wissen wir, um welchen Preis der Mensch seine Größe erkauft? Wird die Lücke, welche Paganini hinterlassen — wird sie bald wieder auszufüllen sein? Sind die Haupt- und Nebenursachen, denen er seine Suprematie, die ich ihm freudig zugestehe, verdankte — sind sie derartig, um sich durch eine Wiederholung erneuern zu können? Wird

---

1) Liszt spielt hier auf das große Geschenk an, welches Paganini während seines Aufenthaltes in Paris Berlioz gemacht hat. Paganini war nämlich in einem Koncert (20. Dec. 1833) anwesend, in welchem die Sinfonie fantastique von Berlioz unter Girard's Leitung aufgeführt wurde. Von dieser Musik auf das lebhafteste erregt gratulirte er dem Komponisten zu derselben und drückte ihm warm und unverholen seine Bewunderung aus. Er war so enthusiasmirt, daß er Berlioz bestimmte ein Instrumentalwerk mit einem Solo für die Alt-Viola, das er selbst spielen wolle, zu komponiren. Berlioz komponirte hierauf seine „Harald-Symphonie" und brachte sie am 16. Dec. 1838 unter Paganini's Gegenwart zur Aufführung. Es spielte allerdings letzterer das Altsolo nicht, aber er nahm die Widmung der Partitur an und sandte hierauf dem in den bittersten Verhältnissen lebenden Komponisten ein Geschenk von 20000 Francs. Dieses Geschenk, die einzige derartige That Paganini's, war aber durchaus kein freiwilliges. Wie es allgemein bekannt, lebte Berlioz in so drückenden Verhältnissen, daß sie sein Genie brach zu legen drohten. Da kam sein Freund und wahrer Bewunderer Jules Janin auf den Gedanken den reichen Harpagon Paganini zu bewegen, dem genialen Komponisten Luft zu schaffen, um mehr der Komposition leben zu können. J. Janin, damals in den »Débats« die Quelle alles künstlerischen Ruhmes, setzte seinen Willen durch. Paganini, besorgt sein Prestige beim Publikum einzubüßen, wenn die »Débats« gegen ihn operiren sollten, gab endlich Janin's Drängen nach und sandte jene Summe an Berlioz. Es ist anzunehmen, daß letzterer diese Thatsache nicht erfahren hat, damals wenigstens nicht. Liszt aber kannte sie durch Janin, andere auch. Selbstverständlich mochte Liszt in den Augen der Welt die That Paganini's nicht degradiren, er konnte ihr aber auch kein Gewicht beilegen.

L. R.

die von ihm eroberte künstlerische Königswürde in andere Hände übergehen? Ist der Künstlerkönig noch einmal zu gewärtigen?

Ich sage es ohne Zögern: kein zweiter Paganini wird auferstehen. Das wunderbare Zusammentreffen eines riesigen Talentes mit allen zu seiner Apotheose geeigneten Umständen wird als vereinzelter Fall in der Kunstgeschichte erscheinen. Ein Künstler, der sich heutigentags wie Paganini bestreben wollte mit absichtlich umgeworfener Hülle des Geheimnisses die Geister in Erstaunen zu versetzen, würde keine Überraschung mehr erzielen und — vorausgesetzt auch, er sei im Besitz eines unschätzbaren Talentes — die Erinnerung an Paganini wird ihn des Charlatanismus und des Plagiats beschuldigen. Überdies verlangt das Publikum zur Zeit andere Dinge von dem Künstler, dem es hold sein will, und nur auf ganz entgegengesetztem Wege wird er gleichen Ruhm erringen und gleiche Macht.

Die Kunst nicht als bequemes Mittel für egoistische Vortheile und unfruchtbare Berühmtheit auffassen, sondern als eine sympathische Macht, welche die Menschen vereint und einander verbindet, das eigene Leben ausbilden zu jener hohen Würde, die dem Talent als Ideal vorschwebt, den Künstlern das Verständnis öffnen für das, was sie sollen und was sie können, die öffentliche Meinung beherrschen durch das edle Übergewicht eines hochsinnigen Lebens und in den Gemüthern die dem Guten so nahverwandte Begeisterung für das Schöne entzünden und nähren — das ist die Aufgabe, welche sich der Künstler zu stellen hat, der sich kraftvoll genug fühlt Paganini's Erbe zu erstreben.

Diese Aufgabe ist schwer, doch nicht unlösbar. Breite Bahnen sind jedem Streben offen und jedem ist ein sympathisches Verständnis sicher, der seine Kunst dem Gottesdienst einer Überzeugung, eines Bewußtseins weiht. — Wir alle ahnen eine Umgestaltung unserer socialen Zustände. Ohne ihnen gegenüber die Bedeutung des Künstlers übertreiben, ohne, wie es vielleicht schon öfter geschehen ist, seine Mission in pomphaften Ausdrücken verkünden zu wollen, dürfen wir doch die feste Überzeugung haben, daß auch ihm eine Bestimmung im Plane der Vorsehung eingeräumt und daß auch er berufen ist zum Mitarbeiter an dem neuen edlen Werke.

Möge der Künstler der Zukunft mit freudigem Herzen auf eine eitle egoistische Rolle verzichten, welche, wie wir hoffen, in Paganini ihren letzten glänzenden Vertreter gefunden; möge er

sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm die Virtuosität Mittel, nie Zweck sein; möge er dabei nie aus dem Gedächtnis verlieren, daß, obwohl es heißt: »Noblesse oblige«, eben so sehr und mehr als der Adel

„Génie oblige!“

„Genie verpflichtet“ — das war das weihende Wort der vielen Liebesthaten Liszt's, die Devise seines eigenen Lebens! Der Virtuos war in diesem Moment nicht mehr der abgerichtete Hund Munito, wie er in bitterer Ironie ihn einst genannt, seine Kunst stand im „Gottesdienst einer Überzeugung“.

Liszt's Name ist jedoch mit dem Paganini's nicht nur durch den Einfluß verknüpft, welchen dieser nach den genannten Richtungen auf ihn ausgeübt; auch nach anderer Seite hin ist er mit demselben bleibend verbunden. Liszt blieb nicht bei den Übertragungsversuchen der „Capricci“ stehen. Im Lauf der nächsten Jahre bearbeitete er sie für Klavier und übergab sie der Öffentlichkeit unter dem Titel:

Bravourstudien nach Paganini's Capricen für Pianoforte,

— ein Meisterwerk der Übertragung, das bis jetzt ohne Rivalen geblieben ist. Desgleichen hat er das Thema des Glöckchen-Rondos zu einer seiner großen, dem Koncertsaal bestimmten Pianoforte-Fantasien, seiner:

Grande Fantaisie sur la Clochette de Paganini

verarbeitet. (Siehe Kapitel XIII.) Der

Paganini-Aufsatz

endlich schließt die kleine, aber werth- und bedeutungsvolle Paganini-Literatur Liszt's ab.

VII.

Die Romantik in der Kunst unseres Jahrhunderts.

Ein geschichtlicher Umblick.

Die französische literarisch-romantische Opposition gegen die Klassiker. Ihre Ideale. Historische Stellung der Romantik. Die musikalischen Romantiker Frankreichs; Meyerbeer; Berlioz' Programm zur „Episode" ꝛc.; — die Deutschlands: Beethoven, Weber, Schumann. Skizze einer Charakteristik Beethoven's und Berlioz's. Die musikalischen Ideale der Neuzeit.

Mit dem Einfluß der Saint-Simonisten und Paganini's auf den jungen Liszt begannen die wesentlich in seine individuelle Entwickelung und künstlerische Richtung eingreifenden Momente. Noch andere Einflüsse machten sich geltend. Andere Geister traten neben Paganini, andere Elemente bearbeiteten den Boden weiter, den die romantische Pflugschar der Jünger Saint-Simon's aufgerissen hatte. Diese anderen Elemente, der Luft der Zeit angehörend und von Allen geathmet, die Theil und nicht Theil an ihr nahmen, verdichteten sich in der Wendung, welche die romantische Poesie auf französischem Boden in dem Kampf der Romantik mit der Klassicität nahm — einer Wendung, deren Charakter durch die sturmreichen Nachwehen der 1830er Julitage bestimmt wurde und in Gestalt und Richtung von diesen durchtränkt erscheint. Auch hier hieß es: Sturm!

Der Kampf der Romantik mit der Klassicität — auf dem Gebiete der Kunst ein Seitenstück zu dem dem Staatsleben angehörenden Kampf der republikanischen Idee mit dem Feudalismus — war keineswegs eine nur einer der Künste angehörende Erscheinung. Eine Charybdis der revolutionären Fluthen zog er alle in seinen Wirbel; doch nicht zum Tode, sondern als Durchgang zu neuem Kunstleben. Die Dichtkunst, die Musik, die Malerei — alle

betheiligten sich an ihm und führten ihn, die Poeten als Wort- und Heerführer an ihrer Spitze, mit Wort, Ton und Bild auf Leben und Tod. Die neuen, kühnen, die Herrschaft der historischen Tradition brechenden Gedanken der Poeten hatten die Sturmglocken aller Kunstgebiete in Bewegung gesetzt — ein Appell gegen die Macht, welche im Begriff war die Lebensader der Kunst zu unterbinden. Das „philosophische Jahrhundert" hatte dem Gedanken den Blick in neue Welten geöffnet, die dem „goldenen Zeitalter" unter Louis XIV. noch verschlossen gewesen; es hatte den Werken des letzteren, den Werken Corneille's, Racine's, J. B. Rousseau's, Lafontaine's, Ch. Rollin's, Bossuet's, Fontenelle's u. A. die Werke seiner Hauptrepräsentanten, die Voltaire's und J. J. Rousseau's entgegen gesetzt; das „philosophische Jahrhundert" hatte unter dem Sturm der ersten Revolution die Gedanken seiner Philosophen mitten hinein in das Leben der Völker gestellt, dem Absolutismus auf dem Thron wie in der Kirche, im Staats- wie im Privatleben, im Wissen und in der Kunst, welchem Gebiet er auch angehören mochte, das Scepter theils zerschlagen theils entrissen; es hatte unserem Jahrhundert die Schleusen geöffnet zu einem neuen Weltinhalt — und dennoch standen die den Klassikern entnommenen Gesetze des „goldenen Zeitalters" der Literatur nicht nur in Kraft, sie spannen sich auch durch ihre historische Tradition zu einem Nessosgewand, das dem nach künstlerischer Verdichtung verlangenden neuen Inhalt den Athem preßte. Ohne diese Gesetze, die in der »Académie française« die Verkörperung literarischer Staatsmacht geworden, konnte kein Lyriker, kein Dramatiker und selbst der gottbegnadetste nicht sein Haupt erheben, ohne daß er es vordem gebeugt unter ihre Regeln formeller Glätte und konventionellen Inhalts. Noch 1829 kam de Vigny's „Othello", das erste romantische Drama der französischen Literatur, wegen des von der Akademie nicht sanktionirten Wörtchens »mouchoir«, welches der wüthende Mohr entgegen allem tragischen Anstand im Munde führte, zum Fall.

Die literarische Opposition der französischen Romantiker war gegen die stereotypen todten Formen der klassischen Schule gerichtet, gegen ihre Leben und Fortschritt hemmenden Sprachgesetze, gegen die Beschränkung der Stoffe, des Inhalts, der Bewegung, kurz gegen das unter staatsakademischem Schutz und Schirm stehende

Formelwesen der Dichtkunst, welches der Mittelmäßigkeit Vorschub leistete, aber das Genie unterdrückte. Die Opposition accentuirte das Leben und die Freiheit der Bewegung, sowohl nach Seite des Inhalts wie nach Seite der Form, Accente, die, ein Nothschrei verkümmernder Poesie, einen Widerhall auf allen Kunstgebieten der am höheren Kulturwerk thätigen Nationen fanden.

Diese kräftige und gewaltsame Bewegung auf dem Gebiet der Poesie übertrug sich in Paris, dem Centrum Frankreichs, auf das Gebiet der andern Künste und so entwickelte sich eine allgemeine Opposition gegen die französische Akademie und die klassischen Satzungen überhaupt. Vergeblich suchten die Männer des Herkommens den andrängenden Stürmern Stand zu halten: das stolze Gebäude akademisch-klassischer Doktrinen schwankte bis auf seinen Grund. Ohne zum vollständigen Sturz aber kommen zu können, hat es sich bis zur Stunde, wenn auch gegenwärtig mehr Gespenst als Lebenskraft, zwischen zwei aus dem Kampf der Zeit immer klarer und sichtbarer sich erhebenden einer innigen Verschmelzung zustrebende geistige Mächte zu drängen und ihre Einigung wehrend, zu erhalten gesucht. Diese geistigen Mächte sind das gereinigte Wesen der Klassicität und die geläuterten Ideen der Romantik. —

Man hat die französische Romantik der dreißiger Jahre oftmals als eine wilde Marotte des specifisch-französischen Zeitgeistes aufgefaßt, als eine Erscheinung, die dem Kunstgebiet mehr von Außen angeflogen sei als sich organisch aus dem Stamm der Kunst entwickelt habe, die ihrem Wesen und ihrer Form nach mehr dem Gebiet der Pathologie als dem gesunden Fortschritt der Kunst angehöre — Anschauungen, welche wahr und irrig zugleich nur eine relative Bedeutung in sich tragen. Es ist wahr, die französische Romantik scheint angeflogen von Außen, eine Windsbraut, gejagt von dem nicht allein über Frankreich, sondern auch über andere Staaten und Völker des civilisirten Occidents dahin brausenden Sturm entfesselter Leidenschaft und Phantasie. Es ist wahr, ihre dem Boden der Kunst angehörenden Gebilde, die unmittelbar unter dem Brausen und Wehen des Sturmes der Zeit entstanden waren, tragen alle Merkmale erschütterter Ordnung, alle Zeichen revolutionären Geistes, so daß sie mehr krankhaften Grimassen als organisch-gesunden Gebilden gleichen. Das gilt von den derzeitigen Werken der Dichtkunst (Viktor Hugo, George

Sand), von den Werken der Malerei (Delacroix, Boulanger, Horace Vernet), wie von denen der Musik (Meyerbeer, Berlioz). Aber sie waren der Ausdruck einer geschichtlichen Stunde, welche gewaltsam das Princip eines neuen Kunstideals dem Genius des Fortschrittes zu entreißen suchte. In diesem Gewaltakt liegt ihre Bedeutung. Er stellte dem im Formalismus erstarrten klassischen Geist ein anderes Extrem zur Seite: die entfesselte Phantasie. Alle Banden schienen gesprengt, die Aufregung die einzig behagende Kost und die Übertreibung Lebensbedingung.

Die sociale Situation jener Stunde, durch den Revolutionsschwindel auf die Spitze getrieben, gab hinreichend Motive zu diesem Zustand. In den Händen der vom Bürgerkönigthum gekrönten Bourgeoisie lagen die regierenden Zügel; neben der früher alleinherrschenden Macht des Adels erhob sich zu gleichen Rechten ein bis dahin ihm untergeordneter Stand. Reichthum, Ehre, Ruhm bewegten sich ohne Ständezwang; auch die Liebe sollte ohne Zwang vernünftiger Sitte vor der Macht dämonischer Naturgewalten in den Hintergrund treten: welche Quelle kontrastirender Motive, geboten von der Unmittelbarkeit damals gegenwärtiger Verhältnisse! Die Dichter schürzten die Knoten des Reichthums, der Ehre, des Ruhms, der Liebe mit der Souveränität der Phantasie, der Leidenschaft, der Willkür, der Gesellschaftsklassen, der sich bekämpfenden hohen und niedrigen Geburt. Die schreiendsten Kontraste standen an Stelle logischer Entwickelung und die Unmöglichkeit hatte den Platz der Naturwahrheit eingenommen. So konnte es kommen, daß, wie Liszt mit pikantem Humor jene Zeit geißelt, [1]) „Viktor Hugo keusche Kourtisanen, hingebende Mütter und Giftmischerinnen in einer Person schuf, daß Nodier mit seinem ‚Sbogar' paradirte, die schönen Comtesses et Duchesses für den Helden in Eugen Sue's ‚Salamander' schwärmten und keine unter ihnen der Dorval in Dumas' ‚Antony' ihren Beifall verweigerte".

In den französischen Romantikern feierte die moderne Kunst ihre Walpurgisnacht. Das Publikum aber schaukelte sich mit Entzücken auf den nervenprickelnden Wellen des Gruselns. Nichts war ihm zu bunt, nichts zu willkürlich, nichts — zu moralisch häßlich.

Trotz alledem entbehrten die Werke der französischen Romantik

1) In seinem 1854 geschriebenen Aufsatz über Meyerbeer's „Robert". Siehe: Liszt's „Gesammelte Schriften", III. Band.

nicht des künstlerischen Werthes. Um einen solchen Umschwung im Kunstleben hervorbringen zu können, wie es bei ihren Repräsentanten der Fall war, bedarf es nicht nur der korrumpirenden Phantasie, nicht nur eines zertrümmernden Hammers, nicht nur der aufgezogenen Flagge und des Lärmens der Partei. Es brauchte große künstlerische und geniale Gewalten, um die Dogmen klassischer Doktrin außer Kraft setzen zu können, es brauchte urschöpferische Kräfte, um einem der historischen Sanktion gegenüberstehenden Neuen unbestrittenes Bürgerrecht zu erlangen. Ein berauschender Glanz, ein hinreißender Zauber, eine sinnbethörende Leidenschaft strömten ihre Werke aus und bei aller Entfesselung der Thorheit, des Übermuths, der Leidenschaften und Greuel, tauchte aus ihnen ein Adel der Gesinnung, eine Macht der Überzeugung, ein Glaube an die Unfehlbarkeit der neuen Kunstideen hervor, die eben so bestechend wirkten, wie ihre Phantasie berückend. Es waren große Geister, die an der Spitze der französischen Romantik standen. Gehörten sie auch nicht zu jener Reihe von Genien, welche herrschen durch die Kraft sittlicher Wahrheit, durch den zwingenden Glanz der dem Born geläuterter Ideale entsteigenden Schönheit, so gehörten sie doch zu denen, deren dichterische Kraft ihnen den Stempel des auf seinen Schultern eine neue Welt tragenden Genies aufdrückt.

Die Hauptbedeutung der Romantiker aber ist nicht in ihren Kunstwerken an sich zu suchen — trotz ihres genialen Stempels sind diese doch nur ein in Glanz getauchtes Abbild wilder Gährungen und bunter Leidenschaften —: sie liegt in dem sie leitenden Princip. Der an die traditionellen Regeln gebundenen Kunst stellten sie eine frei der Phantasie entsprungene 'gegenüber; dem beschränkten Inhalt klassischen Ideals den unbeschränkten Inhalt des modernen Geistes; dem objektiven Absolutismus die Souveränität des Ichs. Sie appellirten nicht mehr an das Gefühl wie die Dichter und Künstler des siècle de Louis XIV. und die des folgenden, des philosophischen Jahrhunderts: sie appellirten an die Unmittelbarkeit der Phantasie; sie sprachen nicht mehr durch konventionelle Formen, sondern durch das im freien Schwung sich bewegende dichterische Bild. Hier liegt ihre Bedeutung für uns. Sie haben, wenn auch zunächst nur für die französische Kunst, die Wendung zum Lebensinhalt der Neuzeit vollbracht und unter allen künstlerisch gebildeten Nationen am entschiedensten den Hebel an

die Idee gesetzt: den Kunstinhalt zum Zeit- und Weltinhalt zu erweitern. Zu Gunsten der letzteren Idee haben sie dem „Jahrhundert der Revolutionen" den Sieg errungen. In dieser That ist ihr historischer Schwerpunkt zu suchen, nicht in ihren Werken.

So erscheinen die französischen Romantiker nicht als eine zufällige, der Kunst von Außen angeflogene, sondern als eine mit der allgemeinen Entwickelung der Kunst im Zusammenhang stehende Erscheinung, nur daß dieser Zusammenhang eine der Ordnung des Werdens entgegengesetzte Methode einschlug: die Idee trat in das künstlerische Bewußtsein und Wollen der praktischen Entwickelung voraus, während nach dem Gesetz organisch-geschichtlichen Werdens sich aus und mit der Entwickelung — mit den Werken — die Idee unbewußt schafft. So war der Weg z. B. Shakespear's, so war der Weg Beethoven's und vieler anderer Genien. Jenes methodische Verfahren jedoch, so sehr es außerhalb der Idee höherer Gesetzmäßigkeit zu stehen erscheinen mag, steht darum nicht außerhalb der höheren geschichtlichen Nothwendigkeiten und seine Resultate verlieren dadurch nichts an ihrer Bedeutung für die Fortentwickelung der Kunst. Revolutionen im Staats-, Kultur- und Kunstleben sind nur im Kleinen Wiederholungen jener großen Umwälzungen, durch welche die Natur sich selbst zur Erscheinung gerufen.

Die Romantiker waren Pioniere der Zukunft. Aber nicht der französischen Kunstgeschichte allein angehörend. Nicht nur jenseits des Rheins, auch diesseits desselben wirkten die Kämpfe der Zeit auf die Kunst zurück und führten sie in neue Bahnen. Wie dort auf romanisch-gallischem Boden die Sturmfluth der Zeit im Kampf der Romantiker auftrat, so trat sie hier auf germanischem Boden in der Gestalt der Sturm- und Drangperiode der jungdeutschen Dichter auf. In ihrer Literaturrichtung zeigt sich ein verwandter Geist. Derselbe Kampf gegen die Schablone, gegen die geistige Verengung, gegen den klassischen Dogmatismus, dieselbe der Zukunft entgegen eilende Richtung, im Grunde genommen dasselbe Princip, nur modificirt durch den germanischen Geist, welcher jedoch dem romanischen nicht gegenüber, sondern ergänzend neben ihm stand. Die französische Romantik zeigt sich auch nach dieser Seite hin weder als eine Marotte noch als eine außerhalb der geschichtlichen Entwickelung stehende Erscheinung; sie steht vielmehr im Kreis der großen universellen Kulturbewegung der dreißiger Jahre.

Mit dem französischen Romanticismus sind wir am Entwickelungsknoten der künstlerischen Richtung Franz Liszt's angekommen. Von ihm nahm er die Idee des Fortschrittes der Kunst auf, welche in seinem Phantasie- und Gedankenleben lebendige Wurzeln faßte; von ihm lernte er, daß in dem Hinwenden an die bewegenden Ideen der Zeit und der Nationen der ewige Verjüngungsquell der Kunst zu finden, daß nur das Leben selbst ihr Leben sei. Mit ihm setzte er über die engherzige Technik und über die Typen der in den klassischen Werken wurzelnden Kunstformen hinüber in das anti-klassische Lager.

Liszt's Kunstideale, durch die bis jetzt genannten Einwirkungen — die Saint-Simonistischen und die Paganini's — bereits entflammt, gewannen an Ausdehnung, Weite und Freiheit. Der Anschluß an die Romantiker tritt bezüglich derselben gewissermaßen ergänzend zu seiner Periode ausschließlich religiöser Richtung. Was diese ihnen an Höhe erreichte, das erreichte ihm sein Anschluß an die Romantiker an Weite und Freiheit. Der Einfluß aber, den letztere auf ihn ausübten, koncentrirte sich in der specifisch-musikalischen Richtung derselben. Sie trat entwickelnd zu dem Fundament, welches die deutsche Tonkunst seiner künstlerischen Bildung bereits gegeben hatte und das mit seinem Wesen unlösbar verbunden war. Die deutsche Tonkunst, richtiger noch gesagt: die von Beethoven gegebene klassisch-romantische Richtung derselben war auf dem künstlerischen Webstuhl seiner Entwickelungselemente der Zettel, die französisch-romantische der Einschuß. — Ein Blick auf die letztere, auf die nationelle Verschiedenheit beider und doch wieder ihr historisches Zusammenwirken zum Ganzen wird uns die Leitfäden zu Liszt's Künstlerindividualität nur sicherer in die Hand geben.

Die französisch-romantische Richtung der Tonkunst hatte in zwei Hauptvertretern, in dem deutschen Giacomo Meyerbeer auf operistischem und in dem Franzosen Hektor Berlioz auf symphonischem Gebiet sich Bahn gebrochen. Wie bereits gesagt, traten die neuen Ideen der Literaten umgestaltend in sämmtliche Künste. Während sie diese aber theils durch ihre Werke vertraten theils ihre Advokatur polemisch führten und auch die Maler heftige Angriffe gegen die Akademie geschleudert hatten, standen die Musiker außerhalb polemischer Fragen. Aber sie nahmen die Klänge der Zeit, welche phantastisch verworren, edel und frivol, zügel- und zuchtlos, Neues mehr ahnend als klar ans Licht ziehend, durchdrungen von

kunstrepublikanischem Verlangen und doch noch gehemmt von der Zucht der Regel waren — sie nahmen die Klänge der Zeit und pflanzten sie in ihre Formen und Harmonien. Meyerbeer geführt von Scribe war der erste, der das Wort mit seinem »Robert le Diable« ergriff und der Welt in einer ihr bis dahin unbekannten musikalisch-glanzvollen Bühnensprache von einem neuen Inhalt und einer neuen Form der Oper vordemonstrirte. Beide, der Musiker wie der Dichter, hatten jedoch weniger die Principien der Romantiker verarbeitet als ihr verworren aufflackerndes Phantasiespiel in sich aufgenommen: Scribe, indem er dasselbe wie in einem Prisma künstlich und mit Raffinement auffing und im Libretto des „Robert" verarbeitete, Meyerbeer, indem er das Libretto mit enormem musikalischen Talent für Glanz und Effekt in Musik setzte.

Im „Robert" tritt an Stelle der lyrischen und deklamatorischen Gefühlsergüsse, wie die Arien, Duette u. s. w. der früheren Oper sie brachten, die Situation, ein Wort, mit welchem Liszt in seinem über „Robert den Teufel" geschriebenen Aufsatz in treffendster Weise jenes Moment für die Oper bezeichnet, von dem wir in Beziehung auf die französische Romantik im allgemeinen sagten, daß sie nicht mehr durch die konventionellen Formen, sondern durch das frei sich bewegende dichterische Bild gesprochen — „frei sich bewegend" hier allerdings in dem Sinn der Rücksichtslosigkeit auf dramatische Wahrheit und ästhetische Gesetze. Die „Situation" war die Scribe-Meyerbeer'sche Erfindung für die Oper: ein scheinbar dramatisches Bild, bei dem die alles überbietende Kunst der Maschinerie, die höchste Pracht der Dekorationen und Scenerie, das stark gewürzte Ballett, der Reiz üppiger, leidenschaftlich erregter Musik, glanzvoller und prickelnd pikanter Instrumentation und pomphafter Chöre zusammentraten, um durch eine plötzliche und unerwartetste Wendung des Textes oder der Musik das Publikum in die höchste Spannung zu versetzen und zu überraschen. Auf einem solchen Boden konnten im Tanze wirbelnde Nonnen gedeihen und der Teufel zum zärtlichen Vater werden.

Noch ein anderes Moment ist hier zu erwähnen, welches ein geistig charakteristisches Merkmal jener Epoche ist und insbesondere durch den Einfluß des brittischen Dichters Byron einen grotesken Stil in Frankreich angenommen hatte: nämlich die weltschmerzliche Ironie und Skeptik. Alle Verhältnisse hatten

die Stimmung der fluthentreibenden Geister auf jenen Punkt hingetrieben, von welchem Louis Blanc in seiner »Histoire de dix ans 1830 — 1840« ein ebenso lebendiges wie trostloses Bild entwirft. „Die im Juli geträumte Republik — sagt er — kam auf das Gemetzel in Warschau und auf das große Schlachtopfer in der Straße St. Méry (5. 6. Juni 1832) hinaus. Die Menschheit war durch die Cholera niedergedrückt. Der den Gemüthern für einen Augenblick einigen Schwung gebende Saint-Simonismus wurde verfolgt und erwies sich als Fehlgeburt, ohne die große Frage der Liebe gelöst zu haben. Auch die Kunst hatte durch beklagenswerthe Verirrungen die Wiege ihrer romantischen Reform besudelt. Entsetzen und Ironie, Bestürzung und Schamlosigkeit erfüllten die Zeit. Der eine Theil weinte auf den Trümmern großherziger Illusionen, der andere lachte im Beginn eines unreinen Triumphes. Kein Glaube war an irgend etwas, bei dem einen nicht aus Muthlosigkeit, bei dem andern nicht aus Atheismus."

Diese das ganze Decennium 1830 — 1840 füllende Atmosphäre, bei welcher religiöse Schauer und Skeptik dicht nebeneinander lagen und die Glaubenslosigkeit vollends den Gemüthern allen Halt geraubt hatte, trug sich in die Kunstwerke der französischen Romantik. Sie sind alle getränkt von diesen Elementen, allen ist von ihnen das Gepräge der Zeit und der Romantik gegeben, „Robert der Teufel" enthält diese sämmtlichen Ingredienzien. Der Weltschmerz, die Ironie und Gottlosigkeit bahnen sich überall nicht nur ihre Luken — nein, offen treten sie hervor: „Der Wein, das Spiel, die Liebe" ꝛc. „O Glück auf deine Launen" ꝛc., der lascive Nonnentanz — diese Partien des „Robert" sind nach dieser Seite hin von der ächtesten französischen Romantik geprägt.

Als er über die pariser Bühne ging, war musikalischerseits noch keine Opposition in polemischer Form gegen die Zwingherrschaft der Klassicität aufgetreten. „Robert" wirkte mehr wie eine solche. Er verwüstete gleich einer Bombe die pariser Opernnachspiele der klassischen Epoche, deren Phasen theils in dem melodischen Element der italienischen theils in dem deklamatorischen der französischen Oper sich bis jetzt auf der Höhe erhalten hatten. Die Romantik hatte mit ihm über die Klassicität gesiegt. Aber vergebens würde man in den frappanten, bestechlichen und genialen Zügen dieser epochemachenden Oper Meyerbeer's nach den untereinander korrespondirenden Linien eines künstlerischen

Ideals suchen. Dieses Künstlers Gott war der Erfolg, sein Mittel der Effekt.

Meyerbeer war es nicht, welcher auf Liszt einen tiefen in sein künstlerisches Leben eingreifenden Eindruck machen konnte. Er lernte wohl durch ihn die große Bedeutung des Effekts für die Kunst kennen und mit großer Aufmerksamkeit erhorchte er sich Meyerbeer's musikalische Faktur, ebenso wie er mit großem Fleiß seine Partituren studirte; aber er fühlte auch, daß der Effekt um seiner selbst willen im Kunstwerk und nicht aus der höheren Idee desselben gleichsam herauswachsend eitel Lüge ist und mit den höheren Aufgaben desselben nichts gemein hat. Er konnte sich am „Robert" berauschen, wie alles rings um ihn her — aber nur mit den Sinnen.

Höher stehend in seinen Kunstidealen als der Vertreter der französisch-romantischen Oper, ein ächter Künstler, frei von jeder Spekulation der Eitelkeit, frei von der Sucht nach Effekt, aber bis ins Herz hinein — im Guten wie im Schlimmen — durchdrungen von den Bestrebungen und dem herrschenden Geist der Romantik war Hektor Berlioz, der große französische Romantiker und Repräsentant der französischen Instrumentalmusik der Neuzeit. In seinem ebenso phantasiereichen wie originell gearteten Geist fingen sich die Funken, welche elektrisch die Luft füllten, und entluden sich in dem wild-phantastischen Epos seines Liebesleides, in seiner Sinfonie fantastique: »Episode de la vie d'un artiste«. Meyerbeer's „Robert" hatte die europäische Welt verblüfft, in Staunen versetzt und mit einem solchen Heißhunger nach gewürzter musikalischer Speise erfüllt, daß derjenige Theil der Kritik, dessen Auge frei blieb von dem Staub, den des Beifalls Trubel aufgewirbelt hatte, ihn nicht auf sein berechtigtes Maß zurückführen konnte, aber doch das bezweckte, daß Meyerbeer mit seinen „Hugenotten" sich selbst zu korrigiren strebte. Berlioz's Werk hingegen, von seinen Zeitgenossen weniger begünstigt, drang nicht in die europäische Welt. Hieran hinderte ihn, abgesehen von den Dämmen, welche in der Form der Tradition und Gewohnheit vor neuen Kunstprincipien sich aufstauen, die exklusive Richtung der Instrumentalmusik, deren geistiges Wesen sie nur auf kleine, wir möchten sagen, geistig distinguirte Kreise beschränkt, ebenso wie gegensätzlich der Oper, „der Welt im Kleinen", alle und die allgemeinsten Kreise offen stehen. Nur die Oper appellirt an die

Welt und wird von ihr verstanden. Die Klänge der Berlioz-schen Symphonie drangen damals kaum über Paris hinaus, aber das Werk selbst wurde der Bannerträger einer neuen Phase der historischen Entwickelung instrumentaler Musik.

Berlioz hatte mit ihr eine Kunstrichtung eingeschlagen, welcher in einzelnen Momenten allerdings schon Jahrzehnte vorher ihre geistige Weihe durch den größten Genius deutscher Tonkunst, durch Beethoven, geworden war, die aber jetzt, heraustretend aus dem Schooß der Zeit und unter ganz anderen Voraussetzungen, auch ganz andere Keime in sich barg.

Diese Richtung war die Programm-Musik. Mit ihr pflanzte Berlioz die Ideen der Romantiker in die Symphonie. Keiner war hiezu mehr geeignet als er. Sein leidenschaftliches Naturell, sein zur Ironie und Excentricität geneigtes Wesen, seine Erziehung, sein Bildungsgang — alles das prädestinirte ihn zu dem Posten, auf welchen ihn die Entwickelungsgeschichte der Tonkunst gestellt und zum bewußten Bruch mit dem Bestehenden getrieben hatte. Sein Kampf um seinen Beruf, sowie sein Liebeskummer trugen ebenfalls nicht wenig dazu bei, seine Phantasie zu erhitzen und in die äußersten Extreme zu führen. In dem Stadium seiner Liebesleidenschaft waren die literarischen und politischen Revolutionsideen Thautropfen auf seinen wunden Geist. In ihnen athmete er auf, in ihnen fand er für seine Stimmungen die verwandte Nahrung und endlich die leitenden Gedanken zu seinen Kunsterzeugnissen und Principien.

Nach letzteren sollte das leere Formenwesen, die Schablone vergehen und Kunstgebilden weichen, die frei von der Bindung klassischer Form, frei von dem stereotypen Aufbau ihrer Sätze, frei von der Fessel ihrer harmonischen Formel aus der ungehemmtesten Bewegung der Phantasie hervorgehen und ihren Inhalt steigern zur Höhe der Dichtkunst. Unbestimmtes sollte zur Bestimmtheit werden, die Lyrik das spannende Moment der Dramatik erreichen und die ganze symphonische Kunst sich umstimmen von den allgemeinen Gefühlen der Lyrik zu dem Pointirten menschenbeseligender und verzehrender Leidenschaft. Die Instrumentalmusik sollte der Ausdruck des Ichs werden, die Sprache, durch welche der Komponist sich äußert, Selbstgedachtes, Selbstempfundenes und Selbsterlebtes zum Ausdruck bringt; sie sollte mit einem Wort nicht nur ein Organ sein für allgemeines und unbe-

stimmtes lyrisches Empfinden wie bisher, sondern auch ein Organ dichterischer Poesie und Gedanken.

Durch Berlioz tauchte das Princip auf, welches Freiheit des Inhalts und Freiheit der Form erstrebt, ein Princip, dessen Verwirklichung er in dem Anschluß an die Dichtkunst sah. Aber gefangen in eigenen Leidenschaften, die ihre Schlingen über sein Haupt geworfen, kam er nicht über sich selbst hinaus: seine Liebesverzweiflung wurde der Durchgangspunkt zu diesem Anschluß. Die Leidenschaft des Herzens mischte sich mit den Paradoxien der allgemeinen geistigen Atmosphäre und dichtete sich zu phantastischen Scenen und Situationen — ein Roman in Tönen, bei welchem er selbst der Held war. Das frei von formeller Schablone sich bewegende poetische Bild, durch welches die Romantiker sprachen, ward hier zum Programm, das die Grundzüge der musikalischen Schilderungen in Worte faßte und dem Hörer das Verständnis der Musik vermitteln sollte. Berlioz's Anschluß an die Dichtkunst vollzog sich durch seine eigenen inneren Erlebnisse, welche er in seiner Symphonie »Episode de la vie d'un artiste« schilderte.

Ein wild-phantastisches Werk! Ohne das Programm dieser Symphonie zu kennen, würde es unglaublich erscheinen, welche Unschönheiten und sinnverbrannte Ideen jene der französischen Geschichte angehörende Epoche der Romantik in einer Musikpartitur zusammendrängen konnte! Berlioz's Programm, in fünf Partien (fünf Symphoniesätze) getheilt, war folgendes:

Programm

der „Episode eines Künstlerlebens"

der phantastischen Symphonie von Hektor Berlioz.

I. Abtheilung. »Rêveries-Passions.« — Der Komponist nimmt an, daß ein junger Musiker von der von einem berühmten Schriftsteller »le vague des passions« genannten moralischen Krankheit ergriffen zum erstenmal ein Weib erblickt, welches alle Zauber des von seiner Phantasie geträumten Ideals in sich vereint. Eine seltsame Laune des Zufalls taucht das geliebte Bild in der Seele des Künstlers nur verbunden mit einem musikalischen Gedanken auf, in welchem er einen gewissen leiden-

schaftlichen Charakter findet, der doch edel und sanft dem gleicht, welchen er dem geliebten Gegenstand zuschreibt.

Dieser melancholische Widerschein mit seinem Urbild verfolgt ihn unablässig gleich einer sich verdoppelnden fixen Idee. Das ist der Grund der in allen Sätzen der Symphonie sich wiederholenden Melodie, welche das erste Allegro eröffnet. Die Steigerung dieser nur durch einige schwache Versuche gegenstandsloser Freude unterbrochenen melancholischen Träumereien zur rasenden Leidenschaft mit ihren Aufwallungen in Wuth und Eifersucht, mit ihrer Rückkehr zu zärtlichen Empfindungen, ihren Thränen und religiösen Tröstungen bildet den Gegenstand der ersten Abtheilung.

II. Abtheilung. »Un Bal.« — Der Künstler wird in die verschiedensten Lebenslagen versetzt: mitten in das Getümmel eines Festes, wie in die friedliche Betrachtung der Naturschönheiten; aber überall, in der Stadt wie auf dem Lande, erscheint ihm das geliebte Bild und streut Unruhe in seine Seele.

III. Abtheilung. »Scène aux Champs.« — Eines Abends befindet er sich auf dem Lande. Er hört aus der Ferne zwei Hirten, die sich im Kuhreigen Frage und Antwort geben. Dieses Hirtenduett, die Scenerie des Ortes, das leise Säuseln der sanft vom Winde bewegten Bäume, einige Hoffnungsaussichten, die sich vor kurzem eröffnet haben, alles das vereint sich sein Herz in ungewohnte Ruhe zu wiegen und seinen Ideen eine lachendere Färbung zu geben. Er denkt über sein vereinsamtes Leben nach, bald hofft er nicht mehr allein zu stehn. — Aber wenn sie ihn täuschte?! — Diese Mischung von Hoffnung und Furcht, diese Vorstellungen des Glücks, die von schwarzen Ahnungen durchkreuzt werden, bilden den Gegenstand des Adagio. Am Schluß stimmt der eine Hirt den Kuhreigen wieder an, aber der andere antwortet nicht mehr. — Fernes Donnerrollen — Einsamkeit — Schweigen.

IV. Abtheilung. »Marche du Supplice.« — Nachdem er die gewisse Überzeugung erlangt hat, daß seine Liebe verschmäht wird, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Aber die narkotische Dosis ist zu schwach, um ihn zu tödten, und versenkt ihn nur in einen Schlaf, der von fürchterlichen Visionen begleitet wird. Er träumt, er habe seine Geliebte getödtet, sei deßhalb zum Tode verurtheilt, werde jetzt zum Richtplatz geführt und wohne so seiner eigenen Hinrichtung bei. Der Zug bewegt sich unter den bald

düsteren und wilden, bald glänzenden und feierlichen Klängen eines Marsches, in dem ein dumpfes Geräusch schwerer Tritte plötzlich unvermittelt in den lautesten Lärm übergeht. Am Schluß des Marsches ertönen wieder die vier ersten Takte der fixen Idee wie ein letzter Liebesgedanke, um durch den verhängnisvollen Hieb des Beiles abgebrochen zu werden.

V. Abtheilung. »Songe d'une Nuit du Sabbat.« — Er sieht sich beim Sabbat mitten in einer schauderhaften Schar von Schatten, Hexen und Ungeheuern aller Art, die sich versammelt haben, um sein Leichenbegängnis zu halten. Seltsames Getöse, Seufzerlaute, Gelächter, ferne Wehrufe, denen andere Rufe zu antworten scheinen. Noch einmal erklingt die geliebte Melodie; aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter verloren und ist nur noch ein unedles, gemeines und grobsinnliches Tanzlied: die Geliebte kommt zum Hexensabbat — Freudengebrüll bei ihrer Ankunft — sie nimmt Theil an den teuflischen Orgien — Geläute der Todtenglocken — Burleske-Parodie des Dies irae, Ronde des Hexensabbats, zum Schluß die Sabbatsronde und das Dies irae zusammen." —

Dieses das Programm der Symphonie — ein Stoff, nebenbei bemerkt, welcher der „Ästhetik des Häßlichen" für das symphonische Gebiet manchen Anhaltspunkt geben dürfte. Nach dieser Seite hin hält die „Episode" dem „Robert" die Wage. Da sind dieselben Absurditäten, dieselben charakteristisch-grimassirenden Züge des französisch-romantischen Geistes: nur in der abstrakten Form der Instrumentalmusik. In dieser Form aber erscheinen sie weniger kraß als in der lebendigen Form scenischer Darstellung. Ohne Programm würde das Ohr eine für damals ganz abnorme Musik vernehmen, welche das ästhetische Gefühl wohl verletzen kann, jedoch das ethische nicht direkt berührt; das Programm aber, verlegt in die Phantasie des Hörers, bohrt sich in die vorüberrauschende Musik und holt die Bilder und Scenen heraus, mit denen ihre Rhythmen im engen und weiten Sinn, ihre melodischen und harmonischen Formationen, ihre dynamischen Wendungen, ihr instrumentales Kolorit sich gesättigt. Das geistige Ohr wird sehend — und alle jene Momente der französisch-romantischen Kunst, welche wir als nur der Zeitgeschichte angehörend bezeichnen möchten, treten hervor in ihrer trostlosen Wirklichkeit. Auch

Berlioz's Symphonie trägt den ausgeprägtesten Stempel derselben, aber nicht gemacht, sondern ächt. Hierin liegt es, daß sie höher steht als ihr Zeitgenosse „Robert". Berlioz hat die Leidenschaften nicht — man nenne gemacht oder naturwahr gezeichnet, kopirt oder photographirt; er hat sie gegeben ohne spekulative Künsteleien und, wenn auch ungebändigt von sittlichen Idealen und versetzt mit wild-phantastischen Launen, waren sie doch der vollste und wahrste Ausdruck seines inneren Lebens in jener Periode. In diesem Moment hat er der Musik trotz aller Übertreibung naturwahre Laute und Farben gegeben, welche nie ihre Wirkung verlieren können und seinem Werk einen tieferen künstlerischen Werth verliehen haben, als das Werk Meyerbeer's ihn besitzt. In seinem „Teufel" hatte der letztere eine Maske vorgenommen. Das Lamm aber im Wolfskleid schreckt nicht oder nur im ersten Moment gegenüber dem Unwissenden. Darum hat „Robert der Teufel" auch keine Gewalt mehr über die Gemüther, was sich von der »Episode de la vie d'un artiste« nicht behaupten läßt. Ist auch die Zeit ihres historischen Einflusses vorbei, so wird die phantastische Gewalt ihrer Harmonien, Rhythmen, ihrer Melodie und Instrumentation schwerlich an ihrer Wirkung einbüßen. In der französischen Zeitgeschichte ist sie das symphonische Piedestal, auf welches die der sittlichen Zügel entbehrende phantastisch-dämonische Leidenschaft ihr Ideal gestellt.

Bei Berlioz's Symphonie liegt der Schwerpunkt in der Malerei subjektiver Leidenschaft und subjektiver Phantasie. Durch Hinzuziehung objektiver Momente, wie beispielsweise in der dritten Abtheilung des pastoralen Flötenduetts der Hirten, erweitert sich die Lyrik zum Stimmungsbild, welchem das Duett gleichsam die Staffage zu geben scheint. Die Malerei subjektiver Leidenschaft aber geht über die Grenzen der Lyrik hinaus und mündet in die dramatische Bewegung. Mit dem Flötenduett schürzt sich zugleich der dramatische Knoten der „Episode". Der zweite Hirte schweigt, als nach seligem Träumen der andere sein Frag- und Antwortspiel von neuem beginnt. Gewitter steigen auf, Donner grollen durch die Berge, Blitze zucken am Himmel, endlich Einsamkeit und Schweigen ringsum: die Gewißheit des Unglücks tritt ein. — Diese Partie, diese Malerei enthält Momente ächt musikalischer Schönheit, welche außerhalb der ästhetischen Korruption jener Periode französischer Geschichte stehen. In ihnen

liegt ein Theil der Keime, welche zur ideellen und formellen Fortentwickelung symphonischer Kunst wesentlich beigetragen haben.

Mit dem Gedanken, die symphonische Malerei als lyrisches Steigerungsmittel der Dramatik, sowie als Hilfsmittel zur dramatischen Idee zu verwenden hat Berlioz ein bedeutendes Samenkorn zur ideellen Erweiterung der Instrumentalmusik gegeben, das bereits nicht nur hier auf diesem, sondern auch auf ganz anderem Gebiet reiche Frucht getragen hat. Auf operistischem Gebiet. Hier auch hat die Instrumentalmalerei zum ersten Mal ihren allgemein gültigen Sieg gefunden, gerade da, wo man ihr zu begegnen nicht erwartete: in Richard Wagner's „Nibelungen". Die Instrumentalpartieen der letzteren, welche in Bayreuth 1876 alle Parteien zum Entzücken hingerissen, gehören ihr an. Sie sind ein Kind der Tonmalerei, die, obwohl germanischen Ursprungs, ihre höhere Entwickelung Frankreich verdankt. Das vor mehr als zwanzig Jahren von R. Pohl ausgesprochene, aber Vielen dunkel scheinende Wort: „daß H. Berlioz der Vorläufer R. Wagner's und das historische Verbindungsglied zwischen letzterem und Beethoven sei", findet hier eine Bestätigung.

Die Tonmalerei ist nicht Zweck der Komposition, sie ist ein technisches Hilfsmittel Ideen auszudrücken — Dinge, die oft verwechselt worden sind. Berlioz hat sie zu demselben gemacht. — Noch ein anderes technisches Hilfsmittel stammt von ihm. Seine »Idée fixe«, jenes melodische Motiv, das die Geliebte seiner Träume symbolisirt und das unverändert in allen Theilen der Symphonie auftaucht — der spottsüchtige Heine nennt es „eine in dem bizarren Nachtstück hin und her flatternde sentimentalweiße Weiberrobe" — ist der Ahnherr des von Richard Wagner bis zur äußersten Linie entwickelten Leitmotiv-Systems. Von Berlioz nahm es Meyerbeer auf in seine „Hugenotten" (der Choral „Ein feste Burg" 2c. als Leitmotiv Marcel's), nach diesem Wagner. — Diese motivische Behandlung ist ein technisches Hilfsmittel für dramatische Charakteristik. Beide, die Tonmalerei, wie das erst in neuerer Zeit so genannte „Leitmotiv", sind von der Symphonie in die Oper übergegangen.

Weiter und tiefer in das gesammte Wesen der Tonkunst eingreifend als diese Dinge ist der von Berlioz gegebene Gedanke: die Instrumentalmusik selbst als Darstellungsmittel dramatischer Ideen zu verwenden. In diesem Gedanken

koncentrirt sich die musikhistorische Bedeutung Berlioz's; hier sind musikalischerseits die bleibenden Resultate der französischen Romantik zu suchen, hier auch liegen die Momente, welche von Einfluß auf Liszt wurden. Dieser Einfluß ist jedoch — worauf wir schon hingewiesen — nicht von dem zu trennen, welchen die deutsche klassisch-romantische Richtung auf ihn ausgeübt hat. Wir nannten diese bereits den Zettel auf dem Webstuhl seiner künstlerischen Entwickelung, jene den Einschuß. Werfen wir darum noch einen Blick auf den Zettel, auf das Woher und Wohin beider, ehe wir dieser Einflüsse weiter gedenken! Aus dem geschichtlichen Verlauf des künstlerischen Schaffens Liszt's wird sich dann zeigen, wo die Einflüsse von seiner Eigenartigkeit sich scheiden und er selbständig eingreift in die Arbeit und das Rad späterer Zeit.

In der Entwickelung deutscher Tonkunst sind zwei Phasen der Romantik zu unterscheiden: die klassisch-romantische, vertreten durch Beethoven und Weber, und die jung-romantische, welche durch Schumann repräsentirt wird. Beide stehen im Zusammenhang mit den romantischen Literaturepochen Deutschlands, von denen die eine unter der Chorführung der Gebrüder Schlegel und Ludwig Tieck's ihre poetischen Blicke deutscher Vergangenheit zuwandte, während die andere im Sturm und Drang der Jungdeutschen angeführt von Gutzkow und Laube (deren erste Epoche) ihrer Gegenwart voraus und der Zukunft entgegen stürmte. Beide ferner stehen im Zusammenhang mit den von Frankreich kommenden Umwälzungen der Ideen und Ziele der Lebensarbeit der Völker. Eigenthümlich aber ist es, daß, während in Frankreich wie in Deutschland zwei literarisch-romantische Entwickelungsphasen sich gebildet — denn auch Frankreich hatte in Chateaubriand seinen Poeten, dessen Romantik in ihrem eigensten Kern der Vergangenheit zugewandt war —, nicht beide Phasen sich auch in Musik umsetzten, wohl in Deutschland, jedoch nicht in Frankreich. Hier trat nur die große Viktor Hugo und George Sand an ihrer Spitze tragende romantische Literaturepoche zurückwirkend auf die Musik vor das kunsthistorische Forum. Interessant aber bleibt es, daß das erste Auftreten der Romantiker beider Nationen sich der Vergangenheit hingiebt. Nicht der klassischen. Wie der romantische Geist Chateaubriand's getrieben von der Wendung, welche durch die Philosophen das Leben Frankreichs genommen, sich an die Quelle französischer

Geisteskultur, an das kirchliche Rom gelegt hatte, so suchte auch die ältere romantische Richtung Deutschlands gegen den andringenden Geist der Neuzeit Schutz im Heraufbeschwören der alten Geister Germaniens. Sie lagerten sich an die Urtiefen germanisch-mystischer Schachte, aber ihre Wünschelruthen wußten nur für einen Moment die märchenbevölkernden Elfen und Kobolde in das neunzehnte Jahrhundert zurückzuzaubern. — Chateaubriand's römisch-mystische Romantik hatte keinen musikalischen Widerhall gefunden, wenigstens keinen, der auf das allgemeine musikalische Schaffen von Einfluß gewesen wäre. Hatte sich auch ein schwacher Ton derselben in der Leier Urhan's gefangen: er pflanzte sich nicht fort und blieb ohne historische Resonanz. Anders aber war es mit den von Schlegel und Tieck zurückgerufenen Berg- und Luftgeistern. Ihr Athem drang in die musikalisch-klassischen Formen und hauchte ihnen einen Frühling ein, welcher in Weber und dessen Schule seine unvergänglichen Blüthen getrieben.

War Weber's Romantik der unmittelbarste musikalische Ausdruck der specifisch germanisch-romantischen Richtung der Literatur und hatte in ihr der anti-klassische Geist, nicht die Form sich eine Richtung gebahnt, so hatte nicht minder die große weltgeschichtliche Geistesbewegung, welche an der Grenzscheide des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts eine neue Welt verkündet hatte, einen kraftvollen und erhabenen musikalischen Ausdruck gefunden: in Beethoven klopfte der Finger des Weltgeistes an die musikalische Pforte des Jahrhunderts.

Aber beide Geister, Beethoven wie Weber, waren gekommen ohne Sturm und Gewalt, ohne bewußte Doktrinen, auf einer Seite ein noch ungeahntes Prophetenwort, auf der andern eine auf klassische Formen gepflanzte Blüthe deutsch-romantischer Poesie. Diese Romantiker hatten zu ihren Lebzeiten weder einen Umschwung noch überhaupt einen Sturz der bestehenden Tonkunst weder gewollt noch hervorgerufen. Die mit ihnen verknüpfte musikalische Romantik trat sich selbst unbewußt auf, ohne Kampf gegen klassische Form und Gebundenheit. Beethoven war selbst Klassiker und stand mit beiden Füßen in klassischem Formgesetz. Und selbst da, in den Werken seiner sogenannten dritten Schaffensperiode, wo er dem Drang seines Genius folgend den Fuß erhebt, um über dasselbe hinauszuschreiten in die freie weite Welt, da

läßt es wohl freierer Bewegung Raum gebend etwas nach, aber es bleibt hängen, selbst als sein Geist mit kraftvollem Ruck sich zu befreien die Bewegung machte. Seine Romantik war frei von Tendenz und ohne Parteikampf aus seiner Innerlichkeit hervorgebrochen. In seinen letzten Werken, einem Mene Tekel, welches über den formellen Kunstgesetzen des achtzehnten Jahrhunderts schwebte, kündeten sich zugleich, aber noch ein Mysterium jener Zeit, neue zukünftige Kunstgesetze an. Mit Bewußtsein spitzte Beethoven keine Pfeile gegen die Väter. Sagte er auch beispielweise über die feststehenden Regeln der Fugen-Kadenzen:

„Es kann ja kein Teufel mich zwingen
Nur solche Kadenzen zu bringen!"

— so waren derartige Worte Ausdruck seines Selbstbewußtseins. Er fühlte sich als ein Souverän im Tonreich, berechtigt Gesetze zu geben und zu erweitern, aber den klassischen Formen waren sie keine Kriegserklärung. Ähnlich war es mit Weber. Obwohl er in seiner „Euryanthe" neue Wege betrat, so waren diese doch keineswegs der Ausdruck einer Opposition gegen die klassischen Formen als solche, sondern Keime organischer Entwickelung der dramatischen Tonkunst.

Durch diese Romantiker erweiterte sich der Inhalt der Instrumentalmusik — bei Beethoven: indem die Tiefe seines Gemüthes zur Welt-Weite sich ausdehnte, bei Weber: indem er poetische Gebilde der Dichtkunst, die Elfenwelt, in die Musik hineinzog und hiedurch die musikalische Stoffwelt erweiterte, während Beethoven dem Gebiet der Lyrik die Perspektive zum Universellen eröffnete.

Die Konstruktion der musikalischen Werke beider Meister gehört der früheren Zeit an. Beide geben nicht romantische Kunstwerke, sondern klassische, versetzt mit romantischen Elementen. Klassische Form — romantische Elemente. Hier scheint ein Widerspruch zwischen den Hauptfaktoren der Kunst zu liegen! Und in der That ist ein solcher da, aber er tritt nicht in Extremen auf und stört darum nicht die Einheit des Kunstwerkes. Der subjektive Überschuß, welcher z. B. bei einem Theil der Werke Beethoven's bezüglich des lyrischen Gehaltes über die Form sich ausspricht, ist gehalten durch die klassische Form. Er drängt sich in Folge dessen zusammen und erscheint als eine gesteigerte, sogar als eine höchste

Kraft, die selbst auf der Spitze der Leidenschaft angekommen die Selbstbeherrschung nicht verliert. Hier liegt das Moment, welches den Werken Beethoven's das Gepräge des höchsten Ethischen aufdrückt und jenen Widerspruch, welcher zwischen Subjektivität und klassischer Form liegt, gleichsam aufhebt und die Einheit des Kunstwerkes trotz der Gegensätzlichkeit der Elemente nicht stört. Bei dieses Meisters neunter Symphonie besteht allerdings ein positiver Bruch, welcher große Meinungsverschiedenheit, ja Kampf bei Musikern und Ästhetikern, hervorgerufen hat. Aber dieser Bruch liegt weniger zwischen der Konstruktion des Satzes und dem subjektiven Gehalt des Werkes als in der gegen die klassische Einheitsidee des Materials verstoßenden Mischung des Materials. Wie die klassische Tragödie fest an ihren aristotelischen Einheiten hält, so hält die Klassicitätsidee der Symphonie fest an der Einheit des Materials. Beethoven aber hat mit seiner neunten Symphonie diese Einheit aufgehoben: das Wort — die Vokalmusik — tritt in die Instrumentalmusik hinein. Hier war er Romantiker, aber nicht im Sinne subjektiver Willkür, sondern im Sinne des modernen Geistes, welcher die Innerlichkeit zur Universalität ausdehnt.

In dem Aufheben der Einheit des Materials innerhalb symphonischen Gebietes seitens Beethoven's ist das Hinbewegen der Innerlichkeit zur Universalität deutlich ausgesprochen. Wie sich dem Chaos der Haydn'schen „Schöpfung" das: „Es werde Licht!" entringt, so entringt sich hier der Brust des Einzelnen der Millionen umschlingende Liebesruf, so gilt sein Ruf „der ganzen Welt". — Die Lyrik der Symphonie hat hiemit, dramatisch erregt, sich hinaufgeschwungen in das Reich des Bewußtseins, des Gedankens, der Idee. Hier liegt das Prophetenwort des deutschen Meisters. Es deutet mit dem Finger den Weg an, welchen die Instrumentalmusik zu ihrer eigenen Entwickelung gehen sollte, es weist auf das in der Höhe und Weite liegende Ziel derselben hin. Welt-Inhalt — Idee: in diesen zwei Worten liegt die der Instrumentalmusik vorgezeichnete Entwickelungsaufgabe, ihr historischer Inhalt im neunzehnten Jahrhundert.

Beethoven wie Weber, jener mit dem Seherblick des gereiften Mannes, dieser mit der Frühlingslyrik germanischer Poesie, haben die Anzeichen eines neuen Inhalts der Instrumentalmusik insbesondere und der Tonkunst im allgemeinen gegeben — aber

es waren nur Anzeichen. Dieser Inhalt mußte erst erobert werden; ebenso wie eine von der Freiheit des Inhalts bedingte Freiheit der Form noch zu erringen war. Gegenüber dieser Aufgabe trat, nicht sie lösend, aber ihr den Weg freimachend, die musikalische Romantik nach der Julirevolution diesseits wie jenseits des Rheins ein. Sie trat nicht mit dem Gedanken auf die Ideen Beethoven's auszuspinnen oder sein Prophetenwort zu lösen; sie knüpfte auch nicht da an, wo er aufgehört. Ein unmittelbarer Ausdruck ihrer Zeit schien sie dem ganzen Klassicismus, nicht nur seinem Formalismus entgegen zu stehen. Letzterem gegenüber stand sie im offenen Kampf. Dieser Kampf der französischen Romantiker gegen die Klassiker war heftig und ging über alles Maß und alle Schranken hinaus. Sie setzten den Kunstgesetzen die Republikanermütze auf und proklamirten die Kunst als Republik. Mußten mit der Zeit auch derartige Proklamationen der höheren Vernunft weichen, so erreichten sie doch in Verbindung mit den dichterischen und musikalischen Erzeugnissen der Romantiker die Wendung zu dem der Kunst vordem verschlossenen Gedanken- und Gefühlsinhalt der Neuzeit, wie der an der Spitze der literarischen Opposition stehende Viktor Hugo triumphirt:

„Ich wußt' es wohl, nach den zerstörten Schranken
Befreite mit dem Wort ich den Gedanken."

Wie Viktor Hugo mit dem funkelnden Dichterschwert dem geknechteten Wort die Fesseln zerhieb, so gab Hektor Berlioz der klassisch-gebundenen Bewegung der Instrumentalmusik die Freiheit und machte ihr, wie jener der Dichtkunst, die Bahn frei zum Inhalt der Zeit, des Lebens und der Poesie.

Sein Princip der Programm-Musik war nur theilweise ein neues. Es stellt den geschichtlichen Zusammenhang zwischen den späteren Zeiten und Beethoven her. Des Letzteren Pastoral-Symphonie, seine Esdur-Sonate opus 81, sein Quartett mit dem Schlußsatz: „Muß es sein? — Es muß sein!" — und andere seiner Werke haben dieser Musikgattung, deren Anfänge bekanntlich weit hinter Joh. Seb. Bach zu finden sind, den Geist höheren Lebens eingehaucht und die spätere programm-musikalische Phase theils eingeleitet theils ausgesprochen.

Aber einleitend wie aussprechend, in beiden Fällen ergeben sich im Vergleich zur Programm-Musik große Unterschiede. Beethoven

stellt an die Spitze seiner hierhergehörigen Werke kein Programm, sondern nur eine Überschrift: »Les Adieux, L'Absence«, »Le Retour« ꝛc. ꝛc. Hier sind seine Sätze *lyrische Stimmungsbilder*, die nur im Gefühl wurzeln und nicht über dieses hinausgehen. Die Sätze seiner Pastoralsymphonie hingegen: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande", „Lustiges Zusammensein der Landleute" ꝛc., obwohl auch lyrische Stimmungsbilder, wurzeln nicht wie jene im Gefühl an sich, sondern im Gefühl der Anschauung objektiven Lebens. Das Gefühl ist die Quelle beider Richtungen. Während es aber dort nur Stimmung ist, ist es hier eine solche, welche von der Außenwelt hervorgerufen sich von dieser nicht ablöst, sondern sie als Vorstellung mit der Stimmung verbindet. Abgelöst von ihr wären sie der Erinnerung angehörende Nachklänge, aber nicht jene Stimmung selbst. Diese kann nur mit dem Moment, der sie erzeugt, auftreten, sie liegt in der Gegenwärtigkeit, nicht im Nachher. Hier tritt die Tonmalerei ein, macht das Vergangene zum Gegenwärtigen und stellt die Einheit her zwischen dem Empfindenden und der Ursache seiner Empfindungen. Sie, die Ursache, giebt der Empfindung selbst die charakteristische Färbung. Sie fängt nicht an: „Es war einmal ꝛc." — nein! die Quelle rieselt jetzt, der Moment ist gegenwärtig und macht die Stimmung zur unmittelbaren. Hätte z. B. *Beethoven* nicht das Murmeln des Baches gemalt und mit jenem Symphoniesatz verwebt, so würde er eine allgemeine träumerische Stimmung ausgedrückt haben, aber keine Scene am Bach. Das Hineinziehen der Außenwelt in das lyrische Tonbild überschreitet jedoch bei *Beethoven* nicht die Linien des Bildes selbst. Es bedarf darum keiner weiteren Erklärung, keines Programms: die Überschrift genügt.

Anders bei *Berlioz*. Er bleibt nicht im Bilde, *er erweitert den Symphoniesatz zur dramatischen Scene*, zum Akt, und die Momente, welche dort *nur im Gefühl* wurzeln, treten bei ihm aus der *romantischen Phantasie* hervor: *die Quellen beider sind verschieden*. Das Erweitern des lyrischen Bildes aber zur dramatischen Scene, zum Akt verlangt das Programm. Nach dieser Seite liegt ein Fortschritt über *Beethoven* hinaus. — Wie das lyrische Bild, das zur dramatischen Scene oder zum Akt wird, den Moment abstreift und zu einer Reihe von Momenten innerhalb eines Satzes

vorschreitet und sich auseinander breitet, so nimmt auch die Tonmalerei den Charakter der Vielgestaltigkeit an. Sie nimmt nicht nur die Rhythmik der Naturlaute auf, die im Bachesmurmeln und Baumesrauschen, im Kukukruf und Wachtelschlag, im Lerchen- und Nachtigallengesang, sogar im Donnerrollen und Blitzeszucken, wir möchten sagen, typisch gegeben sind: sie geht weiter und den Stimmungen, den Bewegungen, den Bildern der Phantasie folgend, erweitert sie diese typischen Rhythmen zu dem Umfang der Unendlichkeit des Geistes. Und nicht nur die Rhythmik! Sie zieht auch durch die Individualität der Instrumente die charakteristische Farbe in das Tonbild und erschließt so die Pforte zum Ausdruck sowohl poetischer als der im Kreise des Gefühls und der Stimmung liegenden Ideen überhaupt.

Hat Berlioz mit seiner Programm-Musik nach dieser Richtung hin einen großen Schritt über Beethoven hinausgethan und auch darin ihn überholt, daß er die Konstruktion des musikalischen Satzes und die Verarbeitung der Motive von dem jeweiligen poetischen Bild, der dramatischen Scene, der Idee u. s. w. abhängig machte — das moderne Princip der Form —, so bleibt er als Symphoniker doch wieder hinter Beethoven zurück. Dieses bezieht sich zunächst auf die schon vorhin angegebenen Quellen ihrer Musik — Gefühl, Phantasie —, wodurch Inhalt und Bewegungslinie der beiden sehr verschiedene werden.

Beethoven's Instrumentalmusik entspringt der reinen Lyrik. Sein Gefühl erweitert sich zum Bild, zur Idee und mündet bei der universellen weltumfassenden Liebe, bei der göttlichen Versöhnungsidee. Berlioz's Musik entspringt der dramatischen, aber nur subjektiven Phantasie. Er bewegt sich von hier zum Gefühl, zum Bild, zur Idee, aber immer auf derselben subjektiv-dramatisch-phantastischen Grundlage. Er endet darum nicht wie Beethoven mit der Hingabe an die Welt, mit dem göttlichen Überuns im Herzen, eine Hingabe, welche zugleich ein Hinbewegen zur Objektivität ausdrückt: er endet auf dem Boden subjektiver Willkür — mit dem Hexensabbat. Hierin spricht sich der ächte Romantiker, die Souveränität des Ichs aus, dort aber haben wir es mit einer höchsten Erscheinung modernen Geistes zu thun; denn letzterer sucht das Ich mit den objektiven Gesetzen höherer Wahrheit zu verbinden, während dort das Ich sich von ihnen loszureißen und auf sich selbst zu stellen strebt.

Berlioz's Ausgehen von der dramatischen Phantasie deutet — abgesehen von ihrer Subjektivität — auf eine andere Gattung der Tonkunst hin als die symphonische: auf die Oper. Der früher erwähnte Ausspruch, daß „Berlioz der Vorläufer R. Wagner's sei", geht von demselben Gesichtspunkt aus und findet in dieser Phantasieart des französischen Komponisten, welche nebenbei gesagt romanisch-gallischem Wesen entspricht, seine Begründung. Die symphonische Kunst aber, die gesammte Instrumentalmusik hat ihren Urquell im Gefühl. Sie gehört der Lyrik der Tonkunst an, sie ist das Herz dieser Lyrik. Nichtsdestoweniger hat jeder andere Quell seine vollste Berechtigung. Auf den verschiedenen Mischungen der dramatischen, der poetischen, der verschiedenen Phantasiearten überhaupt mit der Lyrik beruht abgesehen von den historischen Aufgaben, zu welchen sie wie bei Berlioz berufen sein können, die unendliche Mannichfaltigkeit instrumental-musikalischen Seins, welches das geistige Farbenspiel des Universums gleichsam widerspiegelt.

Die Unterschiede, welche sich nach ideeller Seite und nach Seite des Ausdrucks der Ideen zwischen Beethoven und Berlioz als Instrumentalkomponisten ergeben, dürften demnach im Großen und Ganzen genommen folgende sein: ersterer giebt seine Ideen in Bildern, dieser in dramatischen Scenen und Akten: Überschriften — Programm; bei Beethoven sind sie auf das Gefühl zurückzuführen, bei Berlioz auf die subjektiv-dramatische Phantasie: lyrisch — dramatisch; jener ging von den gegebenen klassischen Formen aus, dieser suchte nach Formen, welche der dramatisch-instrumentalen Darstellung seiner Ideen keinen Widerspruch brachten: klassisch — romantisch; und während Beethoven sich auf Grundlage subjektiver Empfindung zur höheren objektiven Gesetzmäßigkeit hinbewegt, trat Berlioz aus dieser heraus und überließ sich der Laune der Phantasie: die Idealität modernen Geistes — die subjektive Romantik modernen Geistes. In Beziehung auf die göttliche Weltordnung erscheint die geistige Richtung des deutschen Meisters sich einreihend in dieselbe, bei dem französischen erscheint sie mehr zerfahren, pessimistisch.

Beethoven's mit dem bisherigen bezeichnete Stellung zur Musik unseres Jahrhunderts war zur Zeit seines Lebens eine kaum geahnte. Das programm-musikalische Princip der französischen Romantik fing erst an seine historische Aufgabe zu entsiegeln. In

der Programm-Musik setzten sich die Bestrebungen der Zeit, speciell der dreißiger Jahre fest, in ihr fanden sie ihren Ausdruck, ihr Princip, ihr Ideal. Die geschichtliche Aufgabe, welche sie löste, bestand darin, daß sie den an die Gesetze klassischer Formen gebundenen Inhalt der instrumentalen Tonkunst frei machte von jenen und ihn zum Inhalt subjektiven Lebens und der Poesie ausdehnte. Ihr Gedanke, diesen Inhalt zu einem Welt-Inhalt zu erweitern trat allerdings durch die ihren Jahren angehörenden Werke noch nicht sogleich deutlich und greifbar an das Licht — aber er war gegeben, ein Kompaß ihrer weiteren Entwickelung. Was Beethoven nur angedeutet, war zum Princip erhoben und konnte in das allgemeine künstlerische Bewußtsein übergehen.

Das allgemeine Kunsturtheil aber konnte sich damals und für die nächste Zeit nicht an die noch unentwickelte und ungezeitigte Idee halten, es hielt sich an das Kunstwerk, dabei den geschichtlichen Faden, der sich in dessen Hintergrund fortspann, übersehend. Es konnte das um so leichter geschehen, als die Ideen selbst in ihrem weltumfassenden Ziel viel zu weit waren, um durch ein Kunstwerk oder durch einige zur Erscheinung gebracht werden zu können; denn das ist Sache einer ganzen Epoche. Erst spätere Jahrzehnte konnten sie erkennen, nicht aber eine Zeit, die über sich selbst im größten Unbewußtsein lebte und mit so vielen erschreckenden Erscheinungen auftrat, daß es leicht begreiflich war, wenn geregelte Köpfe dem Neuen gegenüber, namentlich da selbst seine wahr und heiß empfundenen Ideale überwiegend als vom Wahn geschaffene Zerrbilder in das Auge objektiven Urtheils traten, die Thomasitenrolle senza eccezione übernahmen. Sie haben die Zerrbilder für die Sache selbst genommen und in diesem Irrthum, ergriffen von panischem Schrecken, die Programm-Musik bekämpft. In ihr erblickte die gegnerische Kritik die Usurpation aller zukünftigen Entwickelung der Instrumentalmusik, welche sie überhaupt mit den rein-klassischen, nämlich mit den auf Mozart'schem Boden sich befindenden Werken Beethoven's als abgeschlossen erachteten. Wie groß der Irrthum war, konstatirt sich immer schärfer durch die verschiedenen Phasen der Entwickelung, welche die Tonkunst inzwischen genommen hat. Die historische Bedeutung der französisch-musikalischen Romantiker ist zu trennen von dem absolut-ästhetischen Werth ihrer Werke. Die historische Bedeutung des gesammten französischen Romanticismus liegt in der Idee, welche durch ihn zur Entwickelung kam.

Sein Begehr: Einlaß dem modernen Gedanken in das Kunstwerk! eroberte der Kunst die Freiheit des Inhalts und der Form. Das Princip der Programm-Musik erscheint hiermit nicht mehr als ein Princip, welches an der Spitze der Instrumentalmusik steht oder dorthin gestellt werden soll, sondern als historisches Mittel, welches dazu berufen war der Instrumentalmusik den Weg zu jener Idee: zu einem Weltinhalt anzubahnen.

Die Romantiker standen im vollsten Bruch und Gegensatz zu den Klassikern. Dieser Bruch scheint ihnen zum Verhängnis geworden zu sein. Auch der deutsche Robert Schumann, dessen wir nur ganz vorübergehend erwähnt haben, mußte denselben theilen. Seine Musik ist ein Widerhall der Bestrebungen der jungdeutschen Dichter. Allerdings kein so kräftiger und kein sich so ganz in den Rahmen seiner Zeit stellender, wie der zwischen Berlioz und den französischen Poeten. Heinrich Laube's mensur- und paukverwandtes Wort: „Was nicht von selbst sterben will, muß todt geschlagen werden!", fand musikalisch keinen Ausdruck. Robert Schumann war damals wohl musikalisch-romantischer Stürmer, ein Künstler, der mit Wort und Werk dem herrschenden inhaltsleeren Formenwesen und der gehaltlosen Produktion des Tages mit Bewußtsein entgegen arbeitete, aber ohne doktrinäre Dialektik und ohne Umsturztheorien. Die „Davidsbündler" bewegen sich immer auf ästhetischem Boden und seine mehr phantastisch-brütende als wild-romantische „Kreisleriana" ist zu sehr mit echt germanischer Lyrik durchtränkt, als daß sie ein Opfer der Hofmann'schen Barockheiten hätte werden können. Später ist Schumann erschrocken, daß seine Beurtheiler ihn mit den französischen Romantikern in gleiche Linie stellen wollten und geblendet von einer andern Erscheinung, die dem Klassischen zugewandt bei der deutschen Nation Hoffnung auf eine Musikreform im klassischen Sinn hervorrief, von Mendelssohn, irre an sich geworden. Auf halbem Weg stehen bleibend wurde er reaktionär. Er hatte Freiheit des Inhalts gewollt, aber die Freiheit der Form nicht finden können. Unglücklich — versenkte er sich in Nacht.

Auch Schumann's Werke verfielen dem Verhängnis, welches über den Werken der Romantiker schwebte. Die musikalischen Klassiker hatten den Schwerpunkt ihres Schaffens in der objektiven Form gefunden. Die musikalischen Romantiker aber legten den

Accent auf den subjektiven Inhalt und französischerseits zugleich auf Freiheit der Form. Der durch Beethoven's letzte Werke gegebene Ausgangspunkt des subjektiven Inhalts der Instrumentalmusik, ein Ausgangspunkt, der mit seiner Hingabe an die Menschheit und seinem nach dem Sternenzelt gerichteten Blick Anfang und Ziel der Entwickelung moderner Tonkunst andeutete, war noch nicht entdeckt, viel weniger entziffert. Der klassische Instrumentalsatz war in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts trotz Beethoven in das inhaltsleere Stadium formalistischer Schulreitekunst übergegangen. Ein unabänderliches Formgefüge, dessen Kitt der Kontrapunkt war und dessen äußere Anordnung sich „im Viereckssystem nach Kubikfüßen messen ließ", wie Liszt diese Form charakterisirte, dazwischen ein Formenspiel, das in leeres Tongeklingel ohne Gedanken und mit nur flacher Empfindung, ohne eigentliches Leben und innere Wärme, auslief, — das war so im allgemeinen die Instrumentalmusik der nach-klassischen Epoche. In die Zeit 1800—1830 fällt, mit Ausnahme der symphonischen Werke Beethoven's, auch nicht eine Symphonie, die trotz der „Ausgrabesucht" unserer Zeit sich auf dem Koncertrepertoire der letzteren befände. Die symphonische, wie die Gesammtmusik jener Jahre überhaupt war keine, die der einem neuen Lebensgehalt zustrebenden, bis auf ihren tiefsten Grund aufgeregten Zeit der dreißiger Jahre Sympathie hätte erwecken können. Heterogen, wie ihr Geist und der der früheren Zeit, mußten Romantik und Klassicität sich gegenüber stehen, im ersten Moment ohne jede Vermittelung. Der neue Geist aber, dessen Inhalt selbst noch voll gährenden Schaums und ohne höhere Gestaltung war, konnte nur in künstlerischen Thaten sich heimisch fühlen, die ihm verwandt waren. Er rief sich die Romantik ins Dasein, deren ungesattelter Pegasus unbekümmert um Satzungen und Vorfahren, kühn und frei seinen phantastisch-wilden Galopp durch die civilisirte Welt machte, seine Hauptspuren auf musikalischem Boden in dem Kampf hinterlassend, welcher subjektive Meinungen zu Parteischilden schmiedend noch in unserer Gegenwart nicht verhallt ist.

Über rechts und links der streitenden Parteien jedoch bildete sich allmählich auf praktischem Weg ein drittes Moment, welches geleitet von dem höheren Instinkt geschichtlicher Entwickelung die lebensfähigen Strömungen beider zur organischen Einheit im

Kunstwerk zu verflechten strebte. Auch die Theorie kam zu der Erkenntnis, daß weder im subjektiven Inhalt der Romantiker noch in der formellen Schönheit der Klassiker das letzte Ziel der Kunst zu finden sei, daß der subjektive Inhalt nicht ohne formelle Gesetzmäßigkeit und die Form nicht ohne die Tiefe und Macht der Subjektivität zu dem sich stets kräftig erneuernden und unversiegbaren Lebensborn der Kunst vordringen könne; daß überhaupt die höchste musikalische Kunstaufgabe da liegt, wo die subjektive Empfindung sich zum Allgemeinen erweitert und sich aus dem dunkeln Punkt der Unfaßbarkeit zum Lichte des Bewußtseins empor ringt; daß das dieser reinen Geistigkeit entsprungene Kunstwerk den Inhalt des Lebens und der Welt in seiner reinsten und höchsten Idealität widerstrahlt. Mit dieser Erkenntnis war die geistige Spirale gefunden, deren Linie die zukünftige Entwickelung der Tonkunst zum Universellen führt. Mit ihr hatte Beethoven's Prophetenwort seine volle Deutung gefunden.

Jene Linie selbst fand den Punkt ihrer spiralförmigen Kreise in der subjektiven Empfindung und Phantasie. Die Arbeit der Romantiker liegt noch innerhalb dieses Punktes. Wohl zogen sie Linien aus ihm, dem höheren Ziele zu. Aber einestheils senkten sie dieselben in die Tiefe, wo sie sich verloren — Robert Schumann —, anderentheils aber blieben sie hart am Rand des Punktes stehen, zogen den Kreis wohl weiter, aber führten ihn nicht zur Höhe — Hektor Berlioz. Sie konnten das Thor nicht finden, welches zur Universalität und Objektivität führt und in welche der subjektive Punkt sich verflüchtigen soll. Hierin liegt es, daß ihre Werke, obwohl sie ein Vollausdruck ihrer Zeit und ihrer Nationen genannt werden müssen und Momente bleibenden Werthes und bleibender Schönheiten enthalten, nur den Charakter einer Übergangsstufe tragen, der auf ein höheres Kunstziel hinweist, ohne es selbst erreichen zu können.

VIII.

Hektor Berlioz's Einfluß auf Liszt.

(Paris 1832—1835.)

Individuelle Verwandtschaft zwischen Beethoven und Liszt. Verschiedenheit der Individualität Berlioz's und Liszt's. Des ersteren Einfluß nach Seite der Harmonie. Fétis. — Liszt's »Pensée des Morts« und religiöse Stimmung.

Aus dem geschichtlichen Rückblick des vorigen Kapitels ergiebt sich ganz von selbst, wo Liszt's innerstes Wesen als Künstler seine Anknüpfungspunkte gefunden und wie weit die französischen Romantiker bleibend auf ihn einwirken konnten. Seine Individualität trägt nicht die Grundzüge der letzteren, aber die wesentlichen Momente, welche Beethoven zu einer Erscheinung modernen Geistes stempeln, zeigen sich untrüglich schon in seinen Jünglingsjahren.

Liszt's Wesen wurzelt wie das Beethoven's im Gefühl; von Kindheit an gleicht es einer lyrischen, höher und höher steigenden Flamme. Sodann bei Liszt schon in den ersten Jünglingsjahren jener große nach dem Universellen strebende Zug der Ideenwelt, wie er bei Beethoven erst in dessen Reifezeit auftrat — man denke an den Entwurf der Julisymphonie des neunzehnjährigen Jünglings und vergleiche ihn mit dem Inhalt der neunten Symphonie! —; bei Liszt ferner das tiefe der Menschheit zugewendete Gefühl, das auch den deutschen Meister so gewaltig ergriffen; bei Liszt endlich, aber ausgeprägter und entschiedener als bei Beethoven, die Hingabe an das religiöse Element, dieser weite, nach Objektivität über Erde und Welt hinausstrebende Flug des Gedankens und der Empfindung! Das sind Geisteseigenschaften,

welche die Romantik wohl sämmtlich berühren und auch in sich tragen kann, aber nur bruchstückweise und nicht als Grundzüge ihres Wesens.

Liszt's ganze Naturanlage zeigt sich hiemit als eine, welche wohl romantische Elemente in sich trägt, aber über diese hinausstrebt und hinausweist. Wenn nun trotzdem die Romantiker von großer und bleibender Bedeutung für seine künstlerische Richtung wurden, so ist dieselbe nicht in jenen Seiten zu suchen, welche dem Moment der Zeitgeschichte angehören, sondern zunächst in den Momenten, welche der zukünftigen Entwickelung der gesammten Kunst vorarbeiteten; sodann in dem specifisch musikalischen Einfluß, den Berlioz auf ihn ausgeübt hat und den wir schon im allgemeinen bezeichnet haben. Man hat Liszt als zu den französischen Romantikern gehörend bezeichnet. Das ist ein Irrthum. Er hatte eine romantische Periode in den Jahren seiner Entwickelung durchgemacht, ohngefähr so, wie ideal angelegte Naturen eine Weltschmerzperiode durchmachen, aber weiter ging sie nicht. Der reife Mensch schüttelt ab, was in den Jahren innerer Gährungen von Außen kommend sich an ihn gehängt. Nur Verwandtes, das sich ihm assimilirt, bleibt. Wie Paganini's technische Wunder die Wunder seiner Technik entbanden, so entbanden die Ideen der französischen Romantiker seine Ideen bezüglich der Form und Darstellungsobjekte der Instrumentalmusik. Liszt's künstlerisches Fundament war germanisch, wurde aber durch das französische Element erweitert.

In jenen Jahren aber, als die französische Romantik ihren Blocksbergtanz in seiner ganzen Tollheit aufführte, machte er einige ihrer Soli mit. Diese jedoch haben nach künstlerischer Seite überwiegend in seinen pianistischen Leistungen und in seinen Improvisationen am Klavier Ausdruck gefunden; kaum daß ein Schatten derselben auf seine jener Periode angehörenden Klavierkompositionen, viel weniger auf seine späteren symphonischen Werke gefallen wäre. Der Haupttheil seiner romantischen Soli gehört seinem persönlichen Leben an.

Wie einige Zeit vorher in die saint-simonistische Bewegung, so trat der jugendliche Liszt in die musikalische: aufnehmend, sich sättigend an ihrem Inhalt. Mit Enthusiasmus schloß er sich Berlioz an, welcher zurückgekehrt von seiner italienischen Reise am 9. December 1832 seine Symphonie „Episode ꝛc." in einem von ihm gegebenen Koncert im Saal des Konservatoriums zur

Aufführung gebracht hatte. Nach dieser Aufführung war es, daß Liszt die Partitur derselben dem Klavier übertrug.

Berlioz's Einfluß machte sich mit der Zeit nach zwei Richtungen der musikalischen Komposition hin bei Liszt geltend: nach technischer und nach kunstprincipieller.

Berlioz war nicht nur Meister der Instrumentation: hier war er Entdecker, Erfinder, bahnbrechendes Genie. Mit wunderbarer Gewalt wußte er dem Orchester Kraft, Glanz und Schärfe der Charakteristik zu verleihen, wie sie vor ihm kein Meister besessen. Es schien, als habe die Natur ihm das Geheimnis abgetreten den Dialekt jedes Instrumentes verstehen und sprechen zu können.

Ähnlich war es mit seinen Harmonien. Er entriß jeden einzelnen Akkord gleichsam dem Strom allgemeiner Empfindung und legte dessen individuelle Farbe, Sprache und charakteristische Physiognomie dar. — Nach diesen kunsttechnischen Seiten hin hat Berlioz seine Mit- und Nachwelt befruchtet, wie kaum ein anderer Meister. Hier auch liegen Momente höchster Anregung für Liszt. Berlioz's instrumentale und harmonische Kraft hat wesentlich auf Liszt eingewirkt. Ebenso die charakteristische Schärfe derselben. An ihr erstarkte ein verwandter Zug seines Geistes, der insbesondere nach harmonischer Seite immer nach Äußerung seiner selbst gestrebt hatte, aber gehalten durch klassisch-harmonische Disciplin nur in seinen Improvisationen am Klavier nach Außen getreten war. Nach Seite harmonischer Kombinationen und Modulationen hat unter seinen Zeitgenossen Berlioz Liszt's Geist am eindringlichsten angeregt.

Aber auch ein Musikgelehrter, Franz Joseph Fétis, welcher durch Hypothesen, die er über zukünftige Entwickelungen harmonischer Fortschreitungen und Verbindungen aufstellte, den noch theoretisch ungeprüften Kühnheiten neuer Kombinationen Vorschub leistete, gab Liszt Anregung und ist neben Berlioz zu nennen. Während sich aber die Anregungen des letzteren auf die Praxis beziehen, beziehen sich die des Musikgelehrten auf die Idee der Praxis. Fétis nämlich hielt in Paris im Winter 1832 Vorträge über Philosophie der Musik, welchen — wie er in der »Revue musicale Belge« erzählt — auch Liszt beiwohnte. In diesen Vorträgen hatte er über die Zukunft der Tonkunst in Bezug auf Ton und Harmonie gesprochen und die Ansicht aufgestellt, daß der „Endpunkt dieser beiden in einer gesteigerten Annäherung aller Töne

und Tonarten und folglich auch aller harmonischer Fortschreitungen, die bis dahin nicht gebräuchlich waren, bestehen müsse", welche harmonische Richtung er mit dem Wort »ordre omnitonique« bezeichnete. Fétis sagt weiter, daß diese Idee Liszt sehr frappirt habe und in seinem Geist zu einer unerschütterlichen Wahrheit geworden sei. Fétis' Hypothese war ein dunkles, hingeworfenes Wort, zu gehaltvoll, um vergessen werden zu können, zu wenig bestimmt entwickelt, um für die Praxis unmittelbar brauchbar zu erscheinen, und doch wieder zu sehr im Gefühl der Zeit liegend, um von den fortschreitenden Geistern nicht als eine Wahrheit empfunden zu werden. Liszt empfand das. Er sagte sich, daß eine Omnitonie späteren Generationen vorbehalten sei, und äußerte sich auch, daß es Wahnsinn sein würde in der Gegenwart dieselbe verwirklichen zu wollen, daß man nur Schritt für Schritt vorwärts gehen könne und die Kunst so von selbst ihr Ziel erreiche. Der Gedanke der Omnitonie setzte sich jedoch fest in ihm. Durch ihn bildete sich wesentlich die für die Gestaltung der neuzeitlichen Tonkunst so bedeutungsvolle Überzeugung aus, daß „alles, was unmittelbar einem sich in den Grenzen des Schönen und Erhabenen bewegenden Gefühl entspringt und ihm in seiner Äußerung entspricht, erlaubt und berechtigt sei, daß alles dieser Unmittelbarkeit angehörende — obwohl vom Künstler mehr geahnt als ihm bekannt — ein Ziel habe, dem es zustrebe, zustrebe in jeder Zeit, soweit es in jeder Generation liege, bis allmählich das Harmoniesystem dort ankomme, wo die Grenzen, welche die Diatonik, Chromatik und Enharmonik trennen, fallen und die ordre omnitonique erreicht sei, wodurch jede Empfindungssphäre die ihr entsprechende Tonfarbe finden werde." Von diesem Ziel harmonischer Entwickelung überzeugt fand Liszt den Muth, was er empfand und wie er es empfand, in seiner Ausdrucksweise fest zu halten. Ein echtes Genie grübelte und spekulirte er nicht. Aber zu sehr Intelligenz, um sich der Empirik überlassen zu können, prüfte er stets den charakteristischen und Empfindungsgehalt seiner neuen harmonischen Kombinationen, er prüfte sie im Lichte der Idee des Wahren.

Die von Fétis aufgestellte Hypothese von der ordre omnitonique ward in dieser Weise, wie er selbst sagte, in Liszt's Geist allmählich zu einer unerschütterlichen Überzeugung, welche von großem Einfluß auf sein Schaffen wurde. Interessant aber ist es, daß

alle die Funken, welche zündend ihn ergriffen, so ziemlich in ein und dieselbe Zeit fallen. Die von Fétis erhaltenen Anregungen traten ergänzend zu denen von Berlioz — jene zielsteuernd, diese befruchtend. Unmittelbar und lebendig wirkten die Berlioz'schen Klangkombinationen auf ihn. Das Neue derselben lockte bei ihm Neues hervor, die fremde Kraft forderte seine eigene heraus.

Was die Einwirkungen Berlioz's bezüglich Liszt's Instrumentation betrifft, so fallen diese in eine spätere Zeit und machten sich — wie auch die nach harmonischer Seite — mehr indirekt als direkt bemerkbar durch die Berlioz verwandte Schärfe charakteristischer Klanggebung, Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks.

Näher liegend und von größerer historischer Tragweite waren jene Einflüsse des Berlioz'schen Geistes, welche mit der Romantik nach Seite des Inhalts und der Form im Zusammenhang standen: die kunstprincipiellen. Berlioz's Ideen über Musik, sein entschiedenes Vorgehen die Form von den klassischen Typen zu befreien und mit poetischen Ideen zu verbinden, sein Bestreben nicht nur die Tonkunst in die Dichtkunst hineinzuheben, sondern auch seine Musik gleichsam aus poetischen Ideen herausfließen zu lassen, gaben Liszt bleibende Eindrücke. Freie Form! poetischer und ideeller Gehalt! mit Feuer und Sturm faßte er diese Ideen auf, sich als Kämpe für sie kühn neben den bereits von der Kritik halb vervehmten halb gefürchteten, von den Musikern wenig verstandenen, aber viel verkannten und von dem Publikum mehr als Kuriosum betrachteten Hektor Berlioz stellend. In diesem Moment sehen wir Liszt, der in den Anschauungen der Klassicität herangebildet war, der nach Seite der Reproduktion, wie der Produktion ihre Formen als Ziel und Maßstab aller Kunstthätigkeit anzusehen gelernt hatte, in dem Augenblick, wo seine Eigenartigkeit nach Gestaltung ringt, den Boden des geschichtlich Sanktionirten scheinbar verlassen und seinen Geist zusammenklingen mit der anti-klassischen Strömung der Zeit.

Aber nicht unvorbereitet trat dieser Moment ein; auch brachte er kein neues Reis, das auf den jugendlichen Stamm gepfropft worden wäre. Blicken wir zurück auf die besonderen Äußerungen seines Talentes als Kind, so zielten sie auf eine Ausdrucksweise hin, die sich frei aus sich selbst schafft. Seine leidenschaftliche Liebe zum Improvisiren, das oft zum Schrecken seines Vaters und seiner Lehrer improvisirende Wiedergeben der Kompositionen anderer, seine

Liebe zu dem über die Klassiker hinausgehenden Beethoven, sodann seine entschiedene Antipathie gegen formelle Musik (Czerny, Clementi) — das alles sind Vorläufer der Richtung, welche Liszt's Wege von nun an verfolgen. Er war ein geborener Neuerer, so wie Beethoven „mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen",[1] nur hatte er seine Devise noch nicht gefunden. Es hatte sein Umgang mit Urhan ihr wohl die ersten Anlaute gewonnen, aber es war nur ein Anlaut. Seine subjektive Natur, hierzu sein Alter, das der Periode angehörte, deren Tonika romantisch ist, die Zeit mit derselben Tonika — das alles that das Übrige, und so stürzte er sich, aber auch hier am Steuer eines Gott und die Welt einenden Idealismus in die gährenden Wogen, dem sympathischen Klange folgend, den die romantischen Ideen und Berlioz's Kompositionsart in ihm erweckt hatten.

So zeigt sich Liszt's künstlerischer Ausgangspunkt gleich dem der Romantiker subjektiv. Jedoch trotz seines innigen Anschlusses an Berlioz und trotz des gleichen Strebens die Instrumentalmusik — wenn auch zunächst nur in den engeren Grenzen der Klaviermusik — zu einem bestimmten Inhalt durch Verbindung mit der Poesie vorzuführen, ergaben sich, obwohl anfangs noch verdeckt, inhaltliche und formelle Unterschiede, welche aus der Verschiedenheit der Individualität und des Bildungsganges beider Künstler hervorgehen mußten, aber erst Jahrzehnte später zu ihrer endgültigen Ausprägung gelangten. Man hat Liszt, ebenso wie man ihn noch heutigentags als „französischen Romantiker" bezeichnet, einen „Nachahmer" Berlioz's genannt, was aber so wenig richtig ist, als wenn man beispielsweise Beethoven einen Nachahmer Mozart's nennen wollte. Jeder war ein Ganzes für sich, trotz einer gewissen Zusammengehörigkeit. Schon damals, als Liszt noch Jüngling den eigenen Sturm und Drang in den Sturm und Drang der ihn umgebenden Atmosphäre tauchte, treten Unterschiede zwischen beiden so stark ausgeprägt hervor, daß seine Eigenartigkeit Berlioz gegenüber unverkennbar ist.

Berlioz's Natur war keine so harmonisch angelegte wie die seines jüngeren Freundes und die harten Kämpfe, in welche seine

---

1) Brief Beethoven's an den Musikverleger Hofmeister in Leipzig, datirt 15. Dec. 1810.

Neigung zur Musik, sowie seine leidenschaftliche, aber anfangs unerwiderte Liebe zu der englischen Tragödin Smithson ihn geworfen, waren keineswegs dazu angethan die Ecken seiner Natur zu mindern. Bei edler Gedankenrichtung, bei scharfem Erkennen des Bedeutenden in der Kunst und bei energischem Ringen nach ihrer Palme war er doch innerlich zerrissen und sein Wesen versetzt mit bitterer Ironie, die ihn durch sein ganzes Leben begleitet hat. Der Gedanke, daß selbst durch alle Widersprüche des Lebens göttliche Ordnung hindurch gehe, hat zu keiner Zeit beruhigend auf ihn eingewirkt. Seine Ironie bohrte sich in die Ausgeburten der Phantasie, wie sie in seinem Programm zur Sinfonie fantastique uns entgegen treten, so ganz verschieden von Liszt's Wesen, von seinen inneren Bedürfnissen und seiner geistigen Richtung. Ein Kontrast tritt uns hier entgegen, der nach menschlicher Seite in dem Liebeszug Liszt's für die Menschheit und seinem Athmen nach göttlichen Dingen gegenüber dem zur Verbitterung sich hinneigenden Wesen Berlioz's am schärfsten hervortritt und auch nach künstlerischer Seite sich nicht verleugnen konnte. Hier ist er faßbar insbesondere durch das Programm der »Sinfonie fantastique« verglichen mit einem Vorwort, welches Liszt einer Klavierkomposition vorausgeschickt, die, obwohl nur Fragment, doch als sein erster Versuch der Poesie sich anzuschließen zu betrachten ist. Dieses Fragment ist die Grundlage der »Pensée des Morts« überschriebenen vierten Nummer der Klavierstücke: »Harmonies poëtiques et réligieuses«, welche 1834 von ihm komponirt wurde.

Liszt's Vorwort ist nicht von ihm selbst entworfen. Es bringt Worte Lamartine's, keine Lebensepisode wie Berlioz's Programm. Ein lyrischer Seufzer spricht es von Gott suchender, Gott athmender Stimmung. Kann auch der weltschmerzliche Hauch, welcher des Dichters religiöse Harfe umzieht, sich nicht verbergen, so liegt das eben so wohl in der Atmosphäre der Zeit wie in der individuellen Klangsaite Lamartine's. Bei Liszt wie bei Berlioz liegt der Ausgangspunkt in einer inneren Wunde. Während aber Berlioz, es läßt sich sagen, mit ersichtlicher Wollust seinen stark im Diesseits wurzelnden phantastischen Schmerz den Orgien entfesselter Phantasie überläßt, sucht Liszt über seinen Schmerz, welcher einer andern Quelle — Pensée des Morts — entspringt, sich zu erheben durch Hingabe an die Gedankenwelt, die ihr Centrum in der Gottidee fühlt und sieht.

Diese Verschiedenheit geistiger Richtung hat sich seiner Zeit auch im realen Leben ihren Ausdruck geschaffen. Als der Jüngling Liszt seiner Liebe entsagte, gab er sich religiösen Überschwänglichkeiten hin, Berlioz — warf sich wilden Leidenschaften in die Arme. — So tritt bei Liszt in Leben und Kunst im Gegensatz zu Berlioz, dessen pessimistische Richtung unverkennbar ist, ein Optimismus hervor, welcher seiner Subjektivität den Anker warf. Ihm bringt der religiöse Glaube die Lösung geistiger Leiden, dort aber ist ein Hineinwühlen in die wildesten Dissonanzen, denen keine Lösung folgt.

Es ist bedeutsam, daß die Dissonanz von den echten Romantikern untrennbar ist. Byron, Kleist, Hofmann, Heine — sie leben und sterben in ihr. —

Wie durch die Verschiedenheit der Individualitäten ideelle Unterschiede bei beiden Tonkünstlern unausbleiblich waren, so brachte auch ihr verschiedener Bildungsweg Verschiedenheiten mit sich, die allmählich, trotzdem beide die Freiheit der Form accentuirten, sich auch nach formeller Seite hin sehr bemerkbar machen mußten. Während Liszt's künstlerischer Bildungsweg leicht und eben war, war der von Berlioz schwer und uneben. Er war nicht von Kindheit an für die Künstlerlaufbahn bestimmt. Musik nur als Dilettant betreibend stand er bereits in den Jünglingsjahren, als er diesen Beruf vom Schicksal erzwang. Die Zucht klassischer Schule hatte er nicht in seinen Knabenjahren genossen, wodurch sie, trotzdem er später Aufnahme im pariser Konservatorium gefunden, doch für ihn verloren ging. Sie war zu keiner Zeit ein Leitstern für ihn. Wohl eignete er sich hier eine sichere Kompositionstechnik an, aber sein Geist war bereits zu sehr selbständig entwickelt und der Zeitströmung zugewandt, als daß die klassischen Formen ihn tief hätten berühren können. Der formelle Ausgangspunkt seines Schaffens war durch die Phantasie bestimmt. Bei Liszt war das anders. Während seine Jünglingsjahre nur getragen und bewegt von modernem Geist erscheinen, zeigt sich die Verehrung für die Klassicität bereits dermaßen mit ihm verwachsen, daß sie trotz der auf ihn einstürmenden neuen Ideen nicht ausgelöscht werden konnte, wie seine „Fantasien" jener Zeit, welche eines der nächsten Kapitel besprechen wird, hinreichend beweisen. Seine Subjektivität hatte klassische Disciplin zu ihrer Voraussetzung, gerade so wie seine

romantisch-poetischen Sympathien die religiöse Disciplin des Glaubens.

In den beiden Punkten sprechen sich die Grundzüge der Verschiedenheit beider Künstler aus und kommen in Form und Richtung ihrer Werke zur Ausprägung. Der Einfluß aber, den die französische Romantik, speciell Hektor Berlioz auf Liszt ausgeübt, faßt sich in dem Princip der Programm-Musik, welches gegenüber den klassischen Doktrinen Freiheit des Inhalts und der Form betonte, zusammen.

Liszt's Anschluß an Berlioz und an die Ideen der französischen Romantiker war zur Zeit, als letztere ihren ersten Aufschwung nahmen. Obwohl er aber von ihnen entzündet war, trat doch ihr Einfluß, als er Paris hinter sich hatte und Europa durchreiste, in den Hintergrund; und als der Moment erschien, wo sie sich ausgelebt hatten und andere Phasen der allgemeinen künstlerischen Entwickelung sich eröffneten — ein Zeitpunkt, welcher sich mit dem Jahr 1848 fixiren lassen dürfte —, waren sie bei ihm ein überwundener Standpunkt, ein abgelegtes Kleid, mit dem seine romantischen Soli hinter ihm lagen.

Der erste musikalische Ausdruck seines Anschlusses an die Romantiker, sowie seiner sich nach dieser Seite entwickelnden Eigenartigkeit ist das vorhin genannte Fragment der »Harmonies poëtiques et religieuses«, welches, wie bereits gesagt, später in die den Titel:

Pensée des Morts

tragende Klavierkomposition, deren Betrachtung wir uns nun zuwenden, übergegangen ist. Damals aber hatte sie keinen Specialtitel, sondern suchte nur durch die eigenthümliche Vortragsbezeichnung: »Avec un profond sentiment d'ennui« den Charakter des Inhalts anzudeuten, wobei aber das Wort »d'ennui«, wie der Komponist uns erklärte, in dem tiefen Sinn zu fassen ist, wie Bossuet es gebraucht: »cet inexorable ennui qui est le fond de la vie humaine« — nämlich als „Trübsal der armen Menschenkinder" (Liszt), oder auch in dem Sinn, wie es im Hiob auf französisch heißt: »Pourquoi, mon Dieu, suis-je contraire à vous et plein d'ennui pour moi-même?« — ein Citat, welches Liszt ebenfalls im Zusammenhang mit dieser Komposition

zu geben liebte. — Der Titel des Fragments selbst erschien unter der bereits erwähnten Kollektivbezeichnung: »Harmonies poëtiques« ꝛc., welche der 1830 erschienenen Lamartine'schen Gedichtsammlung gleichen Namens entnommen ist. Dem Dichter war auch diese Komposition gewidmet; die spätere Sammlung trägt eine andere Dedikation.

Wie schon bemerkt, hat Liszt seiner Komposition Worte Lamartine's vorangestellt. Dieses Vorwort trägt die Überschrift: »Ces vers ne s'adressent qu' à un petit nombre« und belegt das über die Verschiedenheit seiner und Berlioz's individuellen Richtung Gesagte. Da wohl nicht alle unserer Leser Lamartine's Schriften zur Hand haben dürften, geben wir demselben hier einen Platz. Es heißt: [1])

»Il y a des âmes méditatives, que la solitude et la contemplation, élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est à dire vers la religion; toutes leurs pensées se convertissent en enthousiasme et en prière, toute leur existence est un hymne muet à la Divinité et à l'espérance. Elles cherchent en elles mêmes et dans la création qui les environne des degrés pour monter à Dieu, des expressions et des images pour se le révéler à elles mêmes, pour se révéler à lui: puissé-je leur en prêter quelques unes!

Il y a des coeurs brisés par la douleur, refoulés par le monde, qui se réfugient dans le monde de leurs pensées, dans la solitude de leur âme pour pleurer, pour attendre ou pour adorer; puissent-ils se laisser visiter par une Muse soli-

---

1) Deutsch:

Es giebt beschauliche Seelen, welche sich von der Einsamkeit und der Betrachtung unwiderstehlich zu den unendlichen Ideen, zur Religion entrückt fühlen. Ihre Gedanken verwandeln sich in Begeisterung und Gebet und ihr innerstes Sein ist eine Hymne an die Gottheit und an die Hoffnung. In sich und in der sie umgebenden Schöpfung suchen sie nach Stufen emporzusteigen zu Gott, nach Ausdrucksarten und Bildern, ihn sich und sich ihm zu offenbaren: — könnte ich ihnen einige solche darbieten!

Es giebt Herzen, die gebrochen von Schmerz, zertreten von der Welt sich in die Welt ihrer Gedanken, in die Einsamkeit ihrer Seele flüchten, um zu weinen, zu wachen, zu beten: — möchten diese eine Muse bei sich einkehren lassen, Sympathisches in ihren Harmonien finden und bei deren Anhören dazwischen ausrufen: „Wir beten mit Deinen Worten, wir weinen mit Deinen Thränen, wir flehen mit Deinen Tönen!"

taire comme eux, trouver une sympathie dans ses accords, et dire quelque fois en l'écoutant: nous prions avec tes paroles, nous pleurons avec tes larmes, nous invoquons avec tes chants.«

Die Kompoſition ſelbſt — ſie liegt uns in einer 1835 von Hofmeiſter in Leipzig gedruckten Ausgabe vor — iſt merkwürdig. Hält man ſie neben die mehrere Jahre vorher edirten Etudes, ſo ſcheint es unglaublich, daß ſie von demſelben Komponiſten ſtammt. Dort — in den Etüden — alles klaſſiſch-formell, hier alles romantiſch-frei. Das Stück iſt mit Senza tempo bezeichnet und bewegt ſich in den verſchiedenſten Rhythmen: $^8/_4$, $^7/_4$, $^4/_4$, $^3/_4$ u. ſ. f.; ebenſo wechſelt Ausdruck und Tempo. Die Harmonien ſind edel, aber im Vergleich zu den klaſſiſchen etwas ex abrupto. Kühnheit und ſchmelzende Hingabe der Empfindung — alles im raſchen Wechſel unvermittelt nebeneinander. Die verzierenden Spielformen aber wurzeln noch in denen der traditionellen Technik. Betrachtet man die ganze Kompoſition vom formell-klaſſiſchen Standpunkt aus, ſo läßt ſich die gegen Liſzt gerichtete Entrüſtung der in Zucht und Ehren des klaſſiſchen Kultus Ergrauten leicht begreifen und verzeihen. Vom Standpunkt jener Zeit aber und von dem des Entwickelungsgrades des jungen Komponiſten aus iſt ſie ein nicht zu unterſchätzendes hiſtoriſches Dokument, dem das Siegel romantiſcher Idealität unverkennbar aufgedrückt iſt. Sie ſpricht Liſzt's Bruch mit der formellen Muſik entſchieden aus und ſignaliſirt, wenn auch noch in Hieroglyphen, die Ziele ſeiner ferneren Entwickelung.

Die 1853 bei Kiſtner in Leipzig erſchienene Sammlung der »Harmonies poëtiques« ꝛc. (zehn Nummern in ſieben Heften) desavouirt vollſtändig dieſe frühere Edition. Liſzt nennt ſie hier »tronquée et fautive«.

Bemerkenswerth bezüglich Liſzt's individueller Einheit mit ſeiner Muſik iſt bei dieſer Kompoſition, daß ſie im Einklang mit dem Grundzug ſeiner bisherigen allgemeinen geiſtigen Richtung ſteht, welcher in ſchärfſter Ausprägung einen Geiſt bekundet, der aus der Fülle dunkler Empfindung mit ſeltenſter Kraft nach dem Lichte des Bewußtſeins ringt und die Innerlichkeit, Weite und Höhe dieſes Bewußtſeins in einen Punkt — Gottgefühl und Gottidee — zu koncentriren verlangt. Liſzt's Wort: „Gewiſſen Künſtlern ſind ihre

Werke ihr Leben" findet hier seine volle Anwendung. Wir gewahren bei dieser Komposition dasselbe Streben, wie bei seinem Wissensdrang und seiner Gefühlsrichtung — überall die Anzeichen einer Natur, welche die engen Grenzen der Subjektivität aufzuheben trachtet, indem sie nach dem Etwas sucht, was diese Grenzen in das Reich der Ideen legt.

In Bezug auf Liszt's musikalisch-religiöse Empfindung springt bei Betrachtung dieser Komposition noch ein Moment ins Auge, das aber seine Deutung erst durch Werke, welche den Meisterjahren angehören, erhalten konnte. Wie das Vorwort der »Harmonies poëtiques et religieuses« wohl auf den religiösen Kultus des Gemüthes, aber nicht auf den kirchlich-gebundenen sich bezieht, so bewegt sich die Musik Liszt's trotz des »religieuse« nicht auf dem Boden musikalisch-kirchlicher Dogmatik, welche letztere wir in dem sich auf den Kirchentönen erbauenden Kontrapunkt erblicken. Senza tempo tastet sie stammelnd nach unbegrenztem Ausdruck einer Empfindung, die frei ohne Leiter sich zur Höhe schwingt, kraft inneren Bedürfnisses, kraft eigener Flugfähigkeit.

Die Laute, die er stammelt, sind religiös, aber nicht kirchlich im historischen Sinn.

IX.

Ein Dioskurenpaar.

(Paris 1832—1835.)

Chopin. Sein erstes Auftreten in Paris. Liszt's Enthusiasmus und Liebe für ihn. Charakteristik der äußeren Erscheinung beider. Ihr wahlverwandtschaftliches, sich ergänzendes und gegensätzliches Wesen. Ihre gegenseitigen Einwirkungen. Liszt als Interpret der Musik Chopin's. Die musikalische Ornamentik beider. Liszt's Buch über Chopin.

In jener überreichen Zeit, wo Paris das geistige Firmament der Erde schien, dessen Kometen, Wander- und Fixsterne die hervorragenden Geister bildeten, welche sich in der Wunderstadt bewegten, trat unter diese eine jugendliche Erscheinung, deren äußere Schönheit nicht minder bezauberte als das Wesen, deren Hülle sie war.

Der Duft der ersten Jünglingsjahre, durch keine Leidenschaften getrübt und gestört, lag in unberührter Reine über sie gebreitet und nichts war von dem Bilde verwischt, welches eine seelenkundige dichterische Hand von ihr entworfen, sie in dem reizvollen Stadium schildernd, wo Physis und Psyche in geheimem Weben ihr Zauberwerk der Umgestaltung des Knaben zum Jüngling vollbrachten.

„Sanft und gefühlvoll" nennt diese Feder Frédéric Chopin's Erscheinung, „mit der Anmuth der Jugend die Würde des reiferen Alters verbindend". Sein Gesicht nennt sie: „schön, weder einem bestimmten Alter noch einem bestimmten Geschlecht" angehörend. „Er hatte nicht — schildert sie seine Erscheinung in Bezug auf seinen polnischen Ursprung — die männlich kühne Miene eines nur trinkenden, jagenden und Krieg führenden Abkömmlings der Magnaten; eben so wenig besaß er die weibisch-weibliche Lieblichkeit eines rosenfarbigen Cherubims. Vielmehr schien sein Äußeres jenen idealen

Wesen verwandt, welche der Poesie des Mittelalters zur Ausschmückung christlicher Gotteshäuser dienten. Ein Engel von schönem Antlitz, von reinem geschmeidigen Bau gleich einem schlanken Weibe, ein jugendlicher Gott des Olymps, dem als Krone des Gesammtbildes der Geistesstempel des Zärtlichen und Strengen, des Keuschen und Leidenschaftlichen zugleich aufgedrückt ist.“ [1]

Jetzt, als Chopin einundzwanzig Jahre zählend, auf einer Reise nach England begriffen Paris betrat — nur »en passant«, wie er damals wähnte —, war seine zarte Figur wohl höher geworden, aber nichts war von dem Zauber und nichts von den charakteristischen Einzelzügen desselben verwischt, welchen seine geistige Natur seiner ganzen Erscheinung verliehen hatte und der jener Beschreibung entsprach. Dieser Zauber, sowie seine charakteristischen Einzelzüge, die der Dichter mit „zärtlich und streng, keusch und leidenschaftlich“ so trefflich bezeichnet, waren der ureigene Typus seiner Künstlerindividualität.

Es war gegen Ende des Jahres 1831 — in demselben Jahr, in welchem Paganini seine dämonische Gewalt an den Parisern erprobt hatte —, als Chopin im Salon Pleyel vor einem Publikum, welches sich vorzugsweise aus der Elite der Künstlerwelt gebildet, seine erste Soirée gab. Seine Zuhörer zählten nicht wie bei Paganini nach Tausenden, waren aber die maßgebendsten von Paris. Als sein wunderbares Spiel erklang — er spielte sein Emoll-Koncert, Mazurkas und Nocturnos —, in welches er voll Anmuth und poetischen Feuers sein Hoffen, Träumen und Erinnern ergoß, dazwischen aus den Tönen der Passionsgeschichte seines Volkes schmerzdurchglühte Hymnen an die Heimat webend: da herrschte wieder einer jener viel verheißenden und viel verschweigenden Momente der Stille, wie sie außergewöhnlichen Leistungen zu folgen pflegen und vor Monaten Paganini's Spiel begleitet hatten, um in lauten Beifallssturm überzugehen.

Die Wirkung von Chopin's Spiel war jedoch anders als die des großen Geigers. War auch den anwesenden Musikern die musikalische Sprache des Polen, welche ebenso reich an neuen Reizen wie nationell in ihren Grundtönen sich zeigte, nicht durchaus verständlich, so waren doch alle von einem Etwas ergriffen, das jedoch nicht wie bei Paganini in den Wundern der Technik

1) G. Sand's »Lucrezia Floriani«.

lag. Des letzteren Kunst war realistisch und dämonisch zugleich. Sein Spiel hatte die Phantasie der Hörer mit Grauen und Bewunderung erfüllt, die Seele hatte es weniger berührt. Die Töne Chopin's hingegen, mehr Geist als Körper, eben so naiv-heiter wie schmerzlich-erregt und männlich-ernst, so glühend wie keusch, entzündend und doch bannend in sinnigem Traum, drangen in der Seele Innerstes und erschlossen eine musikalisch neue ideale Welt: die Welt schwärmerischer Poesie.

Dem jungen Künstler wurde die lebhafteste Bewunderung entgegen gebracht. Aber nicht sie, nicht der rauschendste Beifall konnte, wie Liszt in Erinnerung an dieses erste Auftreten Chopin's in Paris erzählt, dem Entzücken Genüge thun, welches er selbst angesichts dieses Talentes empfand, das „eine neue Phase in der poetischen Empfindung und die glücklichsten Neuerungen in der Gestaltung seiner Kunst offenbarte".

Diesem Moment entsprang die unwandelbare Liebe und Bewunderung, welche der feuergeistige Liszt von da an immer für Chopin gehegt hat. Letzterer wirkte nicht auf ihn wie Berlioz, dem gegenüber sich Geist an Geist entzündete; Chopin, trotz männlichen Feuers mehr weiblich — der lyrische Poet unter dramatischen Dichtern —, übte eine Attraktion auf Liszt aus, gleich wie das Zarte sie auf das Starke übt. Liszt zog ihn liebend in sein Herz, ihn umhüllend mit den Blüthen seines künstlerischen Empfindens und dabei die Räthsel seines Wesens lösend, die nur allein dem Geist sich willig erschließen wollten, der nicht nur wie er selbst, um Heine's auf Chopin bezügliches Wort zu gebrauchen, „dem Traumreich der Poesie" entstiegen war, sondern auch dem Reich entstammte, dem die „Deuter der Gesichte" angehören.

Ein Zug der Wahlverwandtschaft verband die beiden Jünglinge und entlockte ihren Tönen gesteigerten Klang und visionäre Reize, die zu neuen Weisen und neuer poetischen Sprache sich entwickelten. In der Geschichte der Klaviermusik jener Epoche und auf pariser Boden erscheinen beide, je mehr man sich in ihr Wesen und in ihre Leistungen versenkt, als ein Dioskurenpaar, das sich ergänzend die Hand gereicht.[1] Ohne Chopin zur Seite würde Liszt's

1) Die Musikgeschichte der neuen Zeit hat dieses Verhältnis noch nicht so recht gewürdigt und kaum eine seiner weit über die Historie der Klaviermusik

Erscheinung, so wie sie in jener sturmvollen Zeit uns entgegen tritt: individuell sich entwickelnd und doch zugleich bahnbrechend für die Kunst, eine große Lücke kaum verbergen können, ebenso wie die Chopin's ohne Liszt den Mangel einer treibenden Kraft und eines Licht gebenden Gegensatzes unverkennbar lassen würde.

Schon die äußere Erscheinung beider deutete auf diese Wahlverwandtschaft und Ergänzung, aber auch auf ihre Verschiedenheit hin. Man denke sich neben der am Eingang dieses Kapitels beschriebenen mehr seraphischen Erscheinung Chopin's die Liszt's! Sie besaß nicht jenes Gemisch von Jugend und Reife, nicht, was bei Chopin's Jugend so merkwürdig war, das Abgeschlossene und Fertige in sich. Liszt's Wesen wurde in jener Zeit mehr und mehr flammend, lechzend, flüssigem Feuer gleich. „Wild, wetterleuchtend, vulkanisch und himmelstürmend" nannte es Heine. Seine Figur, welche eine ansehnliche Höhe erreicht hatte, überragte die Chopin's, war aber schlank wie diese; ebenso waren seine Gliedmaßen, wie die des letzteren, zart und fein. Trotz dieser Feinheit des Körperbaues aber durchdrang, den außergewöhnlichen Menschen sogleich verrathend, eine geistige Energie jedes Glied seiner Figur — ein Ausdruck, welchen die Chopin's nicht besaß. Dieser ausgeprägt geistigen Energie entsprach Liszt's Haltung. Sie war frei, edel, ritterlich, die Chopin's mehr zurückhaltend, distinguirt. Der Kopf saß bei Liszt leicht und stolz auf dem Nacken. Ungemein starkes Haar von dunkelblonder Farbe fiel ohne Scheitel von der Stirn geradeaus zurückgeschlagen auf ihn herab, in gerader Linie hier abgeschnitten. Chopin's Haar war ebenfalls dunkelblond, aber seidenweich und an der Seite gescheitelt. Bei ihm war alles mehr weiblich. „Ein Engel von schönem Antlitz", mit braunen Augen, aus denen mehr Geist als Feuer leuchtete, mit einem Lächeln mild und fein, einer Nase sanft gebogen, einem Teint, dessen Zartheit entzückte, — sprach aus ihm eine Harmonie, die keines Kommentares bedurfte. [1]) Anders bei Liszt. Jede Linie, jeder Zug des Gesichtes sprach von besonderer Bedeutung, ohne jedoch die Harmonie des Ganzen aufzuheben. Der Typus seiner Physiognomie war ungarisch. Die Züge stark ausgesprochen; das Profil scharf

hinausgehenden Konsequenzen gezogen, eine Aufgabe, welche nebenbei bemerkt für den Scharfsinn des auf diesem Gebiete heimischen Historikers und Theoretikers sehr lohnend sein dürfte.

1) Nach Liszt.

und kühn geschnitten; die Stirn hoch, breit und zurückfliegend; tiefliegende, von Brauen stark überzogene Augenhöhlen, aus denen in dunkler genialer Tiefe erglühend und doch unbeschreiblich mild und versöhnend graublaue Augen hervorbrachen, die in Momenten der Erregung verschiedene Farben anzunehmen und hellbraun, grün und durchsichtig zu werden schienen, wie der „Tropfen einer Welle des Baltischen Meeres“;[1] die Nase gebogen, mit kräftiger Wurzel und weiten leidenschaftlichen Nüstern; der Mund groß; das Kinn thatkräftig breit — das war so im allgemeinen die Physiognomie Liszt's. Nichts an ihr war gewöhnlich, nichts sich widersprechend, alles bis zur Wurzel scharf ausgeprägt und doch nirgends scharfe Ecken und Kanten. Sprach das feste Gefüge der Form von Kraft und Kühnheit, so sprachen ihre Linien von Adel der Seele und des Gedankens, sein Muskelleben von Bewegung und Leidenschaft. Das Gesicht, sein Ausdruck, der ganze Kopf trug das Gepräge höchster Idealität. Was aber seinem Blick die Macht, seinem Gesichtsausdrnck einen unwiderstehlichen Zauber verlieh, das war die Wärme der Empfindung, welche unmittelbar und unbewußt ihm gleichsam entstrahlte. Merkwürdig war seine Gesichtsfarbe. Lebenswarm und doch von eigenthümlicher Bläße, nicht unähnlich dem Timbre des Elfenbeins. Und in der That! dieser Farbe wegen und wegen seines scharfgeschnittenen Profils gab man ihm in den pariser Salons den Beinamen: »le profil d'ivoire«.

Die innigen einer tiefen Verwandtschaft des Geistes entsprungenen Beziehungen, welche sich in jener Zeit, wo Chopin im Saale Pleyel seine ersten Künstlerproben in Paris ablegte, zwischen Liszt und ihm zu entspinnen begannen, wurden zu Wechselwirkungen voll geistigen Einflusses auf beide.

Künstlerisch trafen sie sich zunächst in ihren Beziehungen zum Klavier. Während aber Liszt's weiter und feuriger Geist dieses Instrument gleichsam beflügelte und es über seine Grenze hinaus zu einem Orchester erhob, während es ihm zu einem Pegasus ward, auf dessen Rücken er sich in fremde Regionen schwang, versenkte sich Chopin mit seiner in den Grenzen subjektiver und polnisch-nationaler Lyrik sich bewegenden Phantasie in die Klänge desselben, sie mit seinen Träumen und mit seinem Lieben, mit seinem heitern Hoffen und verborgenen Leiden zu einer Intimität

1) Dem Brief einer hochbedeutenden Persönlichkeit entnommen.

seelischen Zaubers verwebend, die eben so einzig und ungekannt dastand, wie jene Feuersbrunst, welche Liszt über seine bisherigen Grenzen hinaustrieb. In dem Feuer, der Kraft, dem Stimmungsreichthum, der Kühnheit und pianistischen Omnipotenz des einen und in der poetischen Träumerei, der Innigkeit des Gefühls und dem seelischen Zauber des andern lagen die Momente, aus welchen ihre Wechselbeziehungen sich schufen und durch welche beide als Künstler sich gegenseitig steigerten.

Chopin's in sich abgeschlossenes und fertiges Wesen, das in allen seinen Grundzügen schon ausgeprägt war, als er noch im angehenden Jünglingsalter stand, hat im allgemeinen wenig Einflüssen sich hingegeben. Sein geistiges Leben bewegte sich in engen Grenzen und strebte nicht wie das Liszt's der Erweiterung nach allen Seiten zu: nach der Weite, nach der Höhe und nach der Tiefe. Universalität, wie sie sich in Liszt Bahn schuf, war ihm fremd. Die Eindrücke, welche Chopin in seiner Knaben- und ersten Jünglingszeit empfangen hatte, sind ihm zu allen Zeiten die Quellen seiner wunderbaren Poesie geblieben und das, was später hinzutrat, sein gesteigertes Empfindungsleben, hat ihnen wohl erhöhten Glanz und größere Intensivität verliehen, die Ringe seiner geistigen Bewegung jedoch hat es kaum erweitert. Das seiner Natur Ureigene, das zauberhaft Schillernde, sowie die Formen, durch die es sich äußerte, waren bereits ausgesprochen, bevor er Paris betrat.

Paris mit seiner großen geistigen Bewegung der dreißiger Jahre, welche die jugendlichen Geister wie mit Feuers Gewalt ergriff, hat auf Chopin's geistige Erweiterung nicht eingewirkt. Diese Bewegung mit ihren revolutionären Elementen wirkte nur störend und antipathisch auf sein Inneres. Die Demokratie stellte in seinen Augen, wie Liszt von ihm erzählte, ein Agglomerat fremdartiger und qualvoller Elemente einer zu wilden Gewalt dar, um seine Sympathie erwecken zu können. Als das Auftauchen der socialen und politischen Fragen einer neuen Barbareninvasion verglichen wurde, ergriffen ihn die in diesem Vergleich dargestellten Schreckniſse auf das peinlichste. Er bezweifelte, daß von den modernen Attilas das Heil Roms kommen werde, und befürchtete die Zerstörung der Kunst — die Zerstörung ihrer Monumente, ihrer Verfeinerung, ihrer Civilisation. Mit einem Wort, er bangte die elegante, verfeinerte, wenn auch dabei etwas indolente Leichtigkeit des Lebens, wie sie Horaz besingt, zu verlieren. Er hielt sich

zurück von allen politischen, theologischen und philosophischen Diskussionen; er folgte ihnen nur aus weiter Ferne. »Il mondo va da se« schien er sich zu sagen, vielleicht, wie Liszt feinfühlig den Freund entschuldigt, vielleicht „um seine müßige Hand zu trösten und mit seiner Laute Saiten zu versöhnen".

Die Strömungen der Zeit rauschten an Chopin vorüber, ohne ihn mit fortzureißen oder ihn in weitere Bahnen zu lenken als die, welche bereits in seiner Erfahrung lagen. Ihnen gegenüber zeigte er sich abgeschlossen und schweigsam im vollsten Gegensatz zu dem auf das heftigste von ihnen erfaßten Liszt, welcher, wie Heinrich Heine ihn seinen Landsleuten diesseits des Rheins zu schildern suchte, „von allen Nöthen und Doktrinen der Zeit in die Wirre getrieben das Bedürfnis fühlte sich um alle Bedürfnisse der Menschheit zu bekümmern und gern die Nase in alle Töpfe steckte, worin der liebe Gott die Zukunft kocht".

Wie gegen die politischen und socialen Fragen, war Chopin, obwohl ein gläubiger Katholik wie Liszt, doch im Gegensatz zu ihm auch gegen die theologischen und kirchlichen Diskussionen jener Tage verschlossen, während Liszt im beständigen Drang nach religiösem Schauen hier überall Momente zur Entflammung fand. Chopin's Wesen und Phantasie waren nicht ergriffen, wie das Wesen und die Phantasie Liszt's; ebensowenig durchtränkte sein religiöses Gefühl alle Elemente seines Gedankenlebens, wie es bei diesem der Fall war. Chopin's Religiosität war ein abgeschlossener Theil für sich und während Liszt beständig in einer religiösen Aspiration sich befand, der Kirche und ihres Kultus bedurfte, bewahrte Chopin seine Gläubigkeit für sich, ohne sie durch äußeren Apparat zur Schau zu bringen.

Diese Zurückhaltung und innere Abgeschlossenheit überwand Chopin selten. Nur in zwei Punkten wich er von seiner Theilnahmlosigkeit gegen die Fragen der Zeit und des Lebens ab — Ausnahmen, die seinem Vaterland und der Kunst galten.

So abgeschlossen sein Inneres nach Außen hin war, so war es offen für Liszt's Künstlerwesen, welches in das seinige Eingang gewann. Das spielende Schaffen seines Genies, der spiritualistische Zauber seiner Improvisationen in Verbindung mit männlich-stürmischer Kraft und Leidenschaft, das wunderbare Gelingen, das ihm zu Gebote stand, reizten Chopin nicht wenig zur Steigerung seiner selbst und seiner eigenen wunderbaren Fähigkeiten. Chopin's

Muse, welche erst in Paris zu ihrer vollen Schönheit und Eigenartigkeit sich zu entfalten begann, zeigt sich mehrfach getrieben von Liszt's Einfluß, was insbesondere von dem Aufflug gilt, den sie mehrfach zu dem Gebiet höchster männlicher Kraft und Leidenschaft nahm. Nach dieser Richtung hin ist sie von Liszt entschieden herausgefordert und unterstützt worden. Nicht, daß Chopin der Kraft ermangelt hätte. Aber an und für sich eine zart besaitete Natur, nicht unähnlich jener tropischen Pflanze Noli me tangere, die ihre Blätter schließt, sobald ein anderes Element sie berührt, aufgewachsen in hohen aristokratischen Kreisen, auf einem Boden, wo die Beherrschung innerer Regungen Lebensregel ist und nur der höfisch geschulte Mensch nach Außen tritt, zu gleicher Zeit von zarter Konstitution, die ihm gebot heftige Erregungen in Schranken zu halten, war ihm der unmittelbare Ausdruck kräftiger Empfindung, wir möchten sagen, gehemmt, aber er glimmte gleich Funken in der Asche.

Bei Liszt dagegen war ein unmittelbarstes Sichgeben, unbekümmert um alles neben und um sich, um das Wie und Wo, halb unbewußt auch der Vorgänge des eigenen Innern. Er kannte nicht und lernte nicht die Zurückhaltung und Beherrschung seiner Empfindungen und Gedanken wie Chopin. Sie strömten nach Außen, überschäumend, stürmisch und kräftig bis zum Maßlosen, je nachdem der Augenblick es mit sich brachte, sie mußten sich ausschwingen. In diesem Feuer des Sichgebens riß er Chopin musikalisch mit sich fort und trieb den oft nur glimmenden Funken zum Ausbruch seiner Kraft. Viele Stellen der Musik Chopin's, die voll Feuer und leidenschaftlichen Aufschwungs mehr kraftvoll schwellendem Strom als ruhigem Fließen gleichen, tragen die Spuren dieses Einflusses Liszt's unverkennbar an sich. Hierher gehören vor allem die Etüden Nr. 9 und 12 der »Douze Etudes, dédiées à son ami Liszt« (opus 10), die Etüden Nr. 11 und 12 der Madame d'Agoult gewidmeten »Douze Etudes« (opus 25) und Nr. 24 der »Vingt-quatre Preludes« (opus 28) — Kompositionen, welche sämmlich in Liszt's Stil und Ausdrucksart gegeben sind. Zu ihnen zählen ferner das ebenfalls zur Zeit innigpersönlichen Verkehrs mit Liszt entstandene erste Scherzo, sowie die Asdur-Polonaise. Auch der Schluß seines Asdur-Nocturne (opus 32) gehört hierher.

Chopin's Einfluß auf Liszt's Kompositionen war weniger

hervortretend, aber erstreckte sich um so stärker auf musikalisch-poetische Momente, welche Liszt insbesondere am Klavier zum Ausdruck brachte. Zunächst jedoch machte er sich nach kunst-principieller Richtung geltend — einer der Punkte, wo Chopin von seiner Neutralität und Schweigsamkeit gegenüber den Fragen der Zeit abwich. Als 1832 durch Hektor Berlioz der musikalisch-romantische Kampf mit dem klassischen Formalismus begonnen, stand auch er auf Seite des Fortschritts. Konnte er auch den Übertreibungen der Romantik, wie sie auf dem Tagesprogramm jener Zeitperiode standen, nur Antipathie entgegenbringen, so war doch sein eigenes Wesen dem Klassischen viel zu sehr abgewandt und anderseits das Bedürfnis nach Freiheit der Form und der Bewegung, sowie nach neuen harmonischen, seinem eigenen Stimmungsleben entsprechenden Ausdrucksmitteln viel zu lebendig in ihm ausgeprägt, als daß er dieser Übereinstimmung seines Wesens mit der Forderung der Zeit sich hätte entziehen können. Mit klarem Auge und sicherem Denken erfaßte er die Fragen des Kampfes, ihnen in einer Reihe mit leidenschaftlichem Eifer entworfenen Plaidoyers, Gewicht und Fassung zu geben versuchend. Das war so ohngefähr zu derselben Zeit, als Liszt die »Sinfonie fantastique« dem Klavier einverleibte und der Technik des Klavierspiels neue Bahnen schuf. In dieser Periode ward Chopin durch das Beispiel von Beharrlichkeit, Festigkeit und Klarheit, das er gab, von nicht geringem Einfluß auf Liszt's Anschluß an die Romantiker. Trotzdem letzterer ein geborener Neuerer war und dieser wie ein plötzlich entfesselter Naturgeist in ihm herum zu spuken begann, konnte er doch auch die klassische Zucht nicht verleugnen und die tiefe Bewunderung, die er vor den Meistergebilden vergangener Genien empfand, wollte sich momentan doch auflehnen gegen den Enthusiasmus, den die Romantiker in ihm weckten und der doch wieder momentan gewillt schien den Umsturztheorien in radikalster Weise zu huldigen. Unsicher tastete er. Hier stand ihm der allem willkürlichen Effekt und aller romantischen Zügellosigkeit abgewandte und doch von dem Zauberblick der Göttin freier Kunst getroffene Chopin zur Seite. Wie einflußreich in jenem Moment innerer Unsicherheit die Überzeugung desselben auf ihn wurde, erzählt Liszt selbst in seinem dem Andenken Chopin's gewidmeten Buch. „Unseren Versuchen, sagt er, unserem damals noch so sehr der Sicherheit entbehrenden

Ringen, das zu jener Zeit mehr „kopfschüttelnden Weisen“ als ruhmvollen Gegnern begegnete, verlieh er die Stütze einer ruhigen, gleich gegen Erschlaffung wie gegen Verlockung gewappneten unerschütterlichen Überzeugung.“

In der Sicherheit Chopin's, in seiner Ruhe, seiner besonnenen Gelassenheit lagen die Eigenschaften, welche auf Liszt's Wesen, das auf jedem Punkt brennfertig war, beruhigend zurückwirkten. Den französischen Zeitgenossen jener Epoche ist diese Rückwirkung Chopin's auf Liszt nicht entgangen und selbst ferne Stehende wie Robert Schumann haben sie instinktiv gefühlt. Schumann machte die Bemerkung:[1] „es schiene, als habe der Anblick Chopin's ihn wieder zur Besinnung“ gebracht. Bezog sich dieses Wort auch speciell auf Liszt's Kompositionen, denen gegenüber es sich nicht behaupten kann, so hat es doch im allgemeinen das Richtige getroffen.

Eingreifend wie das Beispiel, welches ihm Chopin durch seine Entschiedenheit angesichts des Kampfes um den Fortschritt der Kunst gab, war seine künstlerische Individualität als solche auf Liszt. Die schwärmerische Gefühlsrichtung seiner Phantasie, „eine neue Phase in der poetischen Empfindung offenbarend“, war es, welche verwandte Saiten Liszt's innig vibriren machte. Wie Liszt's Kraft die Chopin's aus sich herauszwang, so hat die zart-poetische Leier Chopin's auf Liszt Eindruck gemacht. Die Momente specieller Einwirkung sind jedoch nicht wie die Liszt's auf Chopin an einzelnen Kompositionen nachweisbar: sie kamen bei Liszt am stärksten als Klavierspieler zum Ausdruck. Der Einfluß, den Chopin hier auf Liszt ausgeübt, war aber in jener Epoche innerster Erhitzung tief gehend genug, um ihn, trotzdem er sich in ganz entgegengesetzter Weise äußerte, neben den Paganini's zu stellen. Paganini hatte dem Suchenden den Weg zu einer neuen Technik des Klavierspiels gezeigt, vielleicht auch den Dämon der Inspiration ihm geweckt; Chopin hingegen machte ihm das Ebenmaß des Schönen in den Grenzen subjektiver Lyrik fühlbar. Der Eine entfesselte, der Andere band: jener trieb ihn über die damals bekannten Grenzen des Klaviers hinaus, dieser hielt ihn mit seiner Innigkeit und seinem holdseligen Spiel mit Träumen zurück. Liszt's Natur, die über

1) Schumann's Gesammelte Schriften: III, 162.

alles Maß hinausstrebte, bedurfte momentan und namentlich in jener Zeit, wo er der Reife entbehrend inmitten widerspruchsvollster Geistesströmungen sich bewegte, solcher bindender Elemente, um sich nicht zu verlieren an das Ungeheuerliche. Aber eine solche Bindung, ein solches Zurückhalten seiner selbst konnte ihm nur durch eine Natur gewährt werden, die ihm geistig verwandt war und zugleich den göttlichen Funken des Genies gereifter in sich trug.

Am Klavier war Chopin's Einfluß auf Liszt am ersichtlichsten. In einem der wirkungsvollsten Effekte seines Vortrags ist er ihm sogar Vorläufer geworden und zwar nach einer der Seiten hin, welche das Klavierspiel zur freien Sprache des Geistes erhoben, so wie sie von Chopin und Liszt — am eindringlichsten und über alles erhaben aber von Liszt gesprochen ist. Dieser Effekt war das tempo rubato, jenes eigenthümliche, dem zählenden und messenden Verstand zu entfliehen scheinende momentane Vibrato der Rhythmen, das der Zeit vergißt und doch ihr sich einfügt, die Form aufhebt und sie dennoch nicht verliert.

Vor Chopin wußte man nichts von ihm: es schien an die Seele der lyrischen Tonpoesie gebunden. Seinem Spiel aber verlieh es einen magischen Zauber — halbgestaltete Träume, Schatten, die seinen Fingern entglitten. Chopin's tempo rubato war kein äußerer Effekt: es war gleichsam aus dem Herzen seiner Muse herausgeflossen. Was seinen Kompositionen einen so eigenartigen unwiderstehlichen Reiz verlieh: das poetisch Schillernde, hatte sich in ihm einen Ausdruck geschaffen. Von Chopin schlüpfte es hinüber in Liszt's Spiel. Seinem so leicht in tiefster Erregung erzitternden Innern ward es ein Vortragsmittel, das im Sturm wie im Säuseln der Gefühle in Vollendung zu Gebote stand.

Noch eine andere Saite wurde im Spiele Liszt's durch Chopin zum Klingen gebracht, welche bis jetzt, wir möchten sagen, in jugendlicher Unbefangenheit geschwiegen hatte. Er lernte von ihm, wie eine polnische Aristokratin es uns treffend bezeichnete: „die Poesie der aristokratischen Salons in Musik besingen". Der Genius Chopin's hatte diese Sprache bereits gefunden — in Spiel und Komposition —, als er noch in seinem Heimatland in jenen Kreisen polnischer Aristokratie sich bewegte, wo Frauenschönheit und edle Ritterlichkeit in anmuthigem Reigen sich schlangen und geschmückt mit allem Zauber, den die Tradition wie

die Poesie auf den Scheitel des alten polnischen Adels gehäuft, ihre Festlichkeiten begingen. Diese Sprache war ihm ureigen. Kein Musiker hat sie gesprochen vor ihm, kein Dichter sie überflügelt an poetischem Glanz, an träumerischer Schönheit und ritterlicher Bewegung. Chopin's Mazurken und Polonaisen sind nicht nur dichterische Gebilde nationalen Gepräges, sie sind zugleich eine künstlerische Verdichtung des poetischen Äthers, welcher im Spiele des Herzens und der Phantasie durch den nationalen Tanz nur in jenen exklusiven Kreisen in der von Chopin besungenen Weise dem Salon entströmte, um wohl für immer von der Wirklichkeit sich in die Kunst geflüchtet zu haben. Diese Klänge der Lyrik Chopin's sind ein Nachhall der Zeit, wo Polen noch nicht tödlich getroffen von dem es verheerenden Weltsturm dem Traum Nation zu sein mit Feuer und Anmuth sich noch hingab. — Ein Aperçü nannte Chopin's Valses nur für Komtessen komponirt. Bezüglich seinen Polakken und Mazurken ließe sich das gleiche sagen, jedoch mit dem Zusatz: aber nur für polnische Komtessen.

Liszt, welcher Chopin's Sprache ihm abgelauscht, hat diese Geheimnisse seiner Muse tausendfach am Klavier reproducirt, in so vollendeter Weise, daß er den Schöpfer derselben überflügelte. Chopin's zarte körperliche Konstitution vermochte nicht immer dem Feuer und der Kraft seines Geistes zu genügen; seine Poesien konnte er darum nicht immer in dem ausgeprägten Wechsel von Glanz und Anmuth, von Feuer und Zartheit, wie sie in seiner Seele glühten, seinen Hörern übermitteln. Er wußte das auch und zog sich darum mehr vom Koncertsaal in die Salons, ausschließlich in die der in Paris lebenden vornehmen polnischen Aristokratie zurück. „Ich passe nicht dazu Koncerte zu geben", sagte er zu Liszt; „das Publikum macht mich scheu, sein Athem erstickt mich, ich fühle mich paralysirt von seinen neugierigen Blicken und verstumme vor den fremden Gesichtern. Aber Sie, Sie sind dazu berufen; denn wo Sie die Gunst des Publikums nicht gewinnen, haben Sie die Kraft es anzugreifen, zu erschüttern, zu überwältigen und zu leiten."[1])

Während Chopin mit seinem Spiel sich in die Salons der Polen geflüchtet, vertrat ihn Liszt im Koncertsaal, sowie in den Salons der französischen Aristokratie. Liszt's stürmisches und

1) Liszt's „Chopin".

doch so unendlich zartes Wesen bildete zu dem ruhigen, immer höflichen Chopin's einen großen und auffallenden Kontrast, durch welchen der Reiz seiner Sprache erst zur vollen Geltung gelangte. Für die pariser Welt war Liszt damals die nothwendige Folie der Musik Chopin's; ohne ihn wäre sie zu jener Zeit auf die polnischen Kreise beschränkt geblieben. Niemand hat jemals wie Liszt die Chopin'sche Musik so als vollendetes Wesen Chopin's wiederzugeben vermocht, aber auch Chopin liebte niemand so sehr als Interpreten seiner Poesien wie ihn, der ihm oftmals erst deutlich machte, was er erstrebt, und es verstand dem von ihm nur Angedeuteten ungewollt die höhere Farbe zu geben. — In Chopin's Zimmer schmückte nur ein Bild dessen Wände; vielsagend hing es dem Flügel gegenüber — so, daß es auf den Spielenden herabsah: es war Liszt's Bild. —

Liszt hat aber nicht nur am Klavier Chopin vertreten: er hat auch später durch das Wort sein Wesen verdeutlicht. Die schon mehrfach citirte Schrift des ersteren hat die Individualität Chopin's mit ihren vielen schwebenden Momenten mit seltenster psychologischer Feinheit und Schärfe dargelegt. Ganz Musiker hat Liszt es verstanden dem Unsagbaren, unmittelbar sich nur durch den Ton Enthüllenden einen Ausdruck durch das Wort zu finden. Er hat Musik in Sprache übersetzt.

Auch die nationale in seinen Tänzen vertretene Seite des polnischen Künstlers hat Liszt erschlossen, wie sie nur dem in sein persönliches Leben und in das Heiligthum seines Innern Eingeweihtesten sich erschließen konnte und wie bis in die letzte Falte zu dringen nur dem Auge des Genies vorbehalten ist. Das der Poesie des polnischen Tanzes bestimmte Kapitel ist nicht nur ein Blatt dem Geiste Chopin's gewidmet: es ist auch ein Blatt, das der polnischen Geschichte gehört; denn die Formen, in denen die Poesie eines Stammes, eines Volkes, einer Nation sich verkörpert, gehören ebenso zu ihr, wenn auch auf eine andere Seite geschrieben, als das Verzeichnis ihrer Helden und ihrer Heldenthaten. Es läßt sich behaupten, daß ohne dieses Kapitel Liszt's die Muse Chopin's sich nur halb der Nachwelt enthüllt haben würde.

Damals, als er das Idiom Chopin's zu sprechen anfing, erweiterte es sich zugleich in seinem Geiste. Es wurde ihm die Sprache, „die Poesie der aristokratischen Salons in Musik zu besingen", überhaupt die Sprache diese Poesie unmittelbar auszu-

drücken, besonders da, wo sie ihn selbst mit umspann. Seine Stellung in diesen Kreisen hatte begonnen eine andere zu werden. Er war nicht mehr das viel bewunderte petit prodige, die Gunst der Frauen ließ ihn als amoroso sich hier bewegen. Der schöne, feurige Künstler und stets liebenswürdige Kavalier erfreute sich ihrer besonderen Beachtung. Als man eines Tages die polnische Gräfin Plater, in deren Salon Chopin und Liszt in Begleitung des Kölner Ferdinand Hiller, der sich ersterem innig angeschlossen, häufig zu sehen waren, um ihre Meinung über die drei Jünglinge fragte, entgegnete sie rasch: „Hiller würde ich mir zum Hausfreund wählen, Chopin zum Gatten, Liszt — zum Geliebten!"

In jener Zeit fingen die Frauen an ihn als Menschen zu necken und zu reizen, ihm zu trotzen und zu schmeicheln — Beziehungen herüber und hinüber, die sich in seinem Spiel gleichsam dramatisirten. Denn sein ganzes Wesen war zu originell und poesiereich und er zu hoch als Künstler, als daß es ihm möglich gewesen wäre, sich auf dem gewöhnlichen Boden der Salonverhältnisse, in der Grenze banaler Phrase und formeller Höflichkeit zu bewegen. Es setzten sich diese Beziehungen in ihm um in Poesie. Sie wurden am Klavier zu Monologen und Dialogen und alle die Reibungen, die ihm als Menschen entgegentraten, erblühten im Sturm und Sonnenschein innerer Erregung zu dem geistigen Zauber, der sein Spiel so einzig charakterisirte. Chopin's Musik war ihm nach dieser Seite die erste Dolmetscherin im Salon. Durch sie lernte er die Sprache reden, deren Mysterien ihn von Frauen vergöttert, von Männern beneidet werden ließ.

Chopin der Komponist berührte Liszt weniger als Chopin der Poet. Als Komponist berührte er ihn eigentlich kaum, und doch stark nach einer bis dahin mehr als unwesentlich in der Musik erachteten Seite. Läßt sich auch das von Liszt über Chopin Gesagte, „daß er an tausend Phantasmen und himmlischen Visionen" sich hingab, auf ihn selbst in Anwendung bringen, so liegt das in einem verwandtschaftlichen Theil ihrer Naturen begründet, nicht in dem Einfluß des einen auf den andern. Bei diesen folgte Liszt eigenartig dem Zuge seines Wesens, wie Chopin dem seinigen. Seine breiten Fittige trugen ihn jedoch bald über die Grenzen Chopin's, dessen „innere Erlebnisse die Ereignisse seines Lebens" bildeten. Sie erhoben sich zur Welt;

nach dieser Seite war Liszt Mann, Chopin weiblich. Jener gemeinschaftliche Zug beider gehört auch mehr dem Poeten an als dem Komponisten. Bezüglich des letzteren sind ihm durch Chopin nur in einem Moment Anregungen zugeflossen, die nachhallend auf ihn gewirkt haben. Er betrifft den eigenthümlichen ornamentischen Theil der Chopin'schen Kompositionsweise, welcher traumgespinnstartig die Melodien zu umschweben scheint und nicht mehr Schmuck, sondern integrirender Bestandtheil des Kunstwerkes ist — ein Moment, welchem wir in der Klaviermusik Chopin's überhaupt zum ersten Mal begegnen. Seine Ornamentik ist ebenso neu wie einzig. Liszt sagt von ihr, daß Chopin „dieser Schmuckart, deren Vorbild man bisher nur in der Fioriture der alten großen Schule italienischen Gesangs gefunden, das Unerwartete und Mannichfache verliehen, das außerhalb des Vermögens der menschlichen Stimme liegt, während bis dahin nur die letztere von dem Piano in den stereotyp und monoton gewordenen Verzierungen sklavisch kopirt worden war. Chopin erfand jene bewundernswürdigen harmonischen Progressionen, die selbst den durch die leichte Natur ihres Sujets auf irgend eine tiefe Bedeutung keinen Anspruch erhebenden Blättern einen werthvollen ernsten Charakter verliehen".

Chopin's Ornamentik, bei der die strenge Feile ihres Meisters sich niemals verwischte und architektonische Logik niemals entschwand, rief in Liszt's Erinnerung die merkwürdigen, jedoch Chopin's Wesen vollständig entgegengesetzten Fiorituren wach, die der fidelnde Zigeuner seiner Heimat der Geige in so wunderbarer Freiheit entlockte und die ihn als Kind auf heimatlichem Boden so magnetisch angezogen hatten — eine Ornamentik so anders als die aller Nationen und Volksstämme der Welt! Ureigen, üppig, wild und zart umschlang und umschmiegte sie die Melodie, bald deren seelischer Hauch scheinend und bald wieder sich gesättigt zeigend vom Zigeunerwesen mit seinem Trotz und seiner Verachtung, mit seinem Schmerz und seiner Lust, seinem Stolz und seiner Schwermuth. Chopin's Ornamentik hatte nichts mit diesem Zigeunerwesen gemein als die eine charakteristische Seite derselben, die halb Seufzer der Liebe halb Seufzer des Schmerzes dem einzelnen Melodieton zu entsteigen scheint. Aber selbst diese Gemeinsamkeit trug bei Chopin einen andern Stempel: den der Kunst, während dort alles unmittelbaren Quellen aus der Erde Schoß glich. —

Chopin's Ornamentik entwickelte nicht die ganze Skala slavischer Empfindung: sie blieb in den Grenzen des polnischen Nationalcharakters. Ritterliches Sporengeklirr in der Mazurka glich sie im Walzer und Nocturne geschmeidigen Ranken, in welche die Sehnsucht und die Elegie, der historische Schmerz der Polen, sich hineinstahl.

Sie wirkte zweifellos auf Liszt ein. Als dieser auf seinen späteren Kreuz- und Querzügen sich jener Unmittelbarkeit bemächtigte, mit welcher die ungarischen Zigeuner, dieser urmusikalische Volksstamm, seine Fiorituren schuf, machte sich die Disciplin Chopin's bemerkbar, seiner Ornamentik künstlerischen Werth und künstlerische Gestaltung verleihend. Auch bei ihm wurde sie im schärfsten Sinn des Wortes und in ausgebreitetster Weise integrirender Bestandtheil des Kunstwerks.

Nach dieser Richtung war Chopin's Einfluß auf Liszt als Komponist. Im ganzen begnügte sich letzterer die Werke desselben am Klavier zu reproduciren. Nur zu jener Zeit, als beide noch Jünglinge den pariser Salons angehörten, komponirte er einige Kleinigkeiten im Stile Chopin's: seine „Apparitions", drei Klavierstücke (siehe Kapitel XIV), die damals keine weite Verbreitung gefunden haben. Nach kompositorischer Richtung wurden nur Hektor Berlioz's Einwirkungen schwer wiegend für ihn. Nichts destoweniger waren die ihm durch Chopin gewordenen Anregungen, so verflüchtigt sie auch scheinen mögen, doch so eindringlich poetischer Art, so zaubervollen Charakters, daß sie neben jene sich stellen. Liszt hat die historische Bedeutung beider Künstler, des einen für den Fortschritt der Klavier-, des andern für den Fortschritt der symphonischen Gattung der Musik erkannt. Hektor Berlioz hatte die Romantik in der Poesie dramatisch-phantastischer Scenen, Chopin in der Poesie lyrischer Empfindung gefunden — zwei Richtungen, welche ideell Liszt gleich stark berührten und in seinem Feuergeist zu einer verschmolzen am Klavier und durch dasselbe damals zum Ausdruck kamen.

Der Zauber der Muse Chopin's aber zusammengehalten mit dem Zauber des Wesens Liszt's, das verwandtschaftliche poetische Element beider, ihr sich ergänzendes Genie, ihre sich ergänzende bahnbrechende Künstlerschaft, der Umschwung, welchen sie auf dem Gebiet der Klaviermusik hervorgerufen, die neuen Phasen, welche sie der Musik überhaupt entwickelten, selbst ihre äußere Stellung

zu den pariser Salons, kurz ihre ganze Künstlererscheinung lassen Chopin und Liszt in jener Zeit künstlerischer Hexenküche, wo der Boden unter den Füßen brannte und Blitze über den Häuptern zuckten, als ein Dioskurenpaar erscheinen, das — auf der einen Seite Chopin träumerischen Blickes, auf der andern Liszt mit kühn empor gewandtem Haupte — auf seinen Händen göttliche Funken der Zukunft entgegen trug.

Wie ihr verwandter Genius zwischen ihnen die innigsten künstlerischen Beziehungen geknüpft, so walteten zwischen ihnen die innigsten menschlichen Beziehungen. Und wenn in späteren Jahren seitens Chopin's eine Verstimmung gegen Liszt sich bemerkbar machen wollte[1]), so lag das nicht in ihren eigenen gegenseitigen Beziehungen; denn nie hat künstlerischer Neid oder künstlerische Eifersucht ihre Liebe und Bewunderung entweiht[2]) und ihr persönlicher Verkehr war stets getragen von diesem Gefühl. Aber Chopin's empfindliches und überreiztes Seelenleben konnte sich namentlich da, wo er liebte, verletzt fühlen in dem Andern. Sein liebendes Herz war parteiisch. Liszt hat sich ihm gegenüber nie verändert und Chopin's Gefühl für Liszt ist nie erloschen, wenn es auch momentan getrübt sich äußern mochte.

Als der in der Blüthe menschlichen Lebensalters stehende Chopin, wie eine Silbertanne vom Sirocco getödtet, ins Grab sank, setzte ihm Liszt mit seinem Epitaph „Chopin" ein bleibendes Denkmal. So konnte über ihn nur Einer schreiben, der ihn geliebt, ihn verstanden und — über ihm stand. —

---

1) Karasowsky macht in seiner Chopinbiographie die Bemerkung, daß sich Chopin in Briefen an seine Verwandten „bitter über Liszt beklagt habe", ohne den Grund der Klagen anzugeben. Solche halbe Bemerkungen werfen immer auf den einen oder den anderen Theil verdächtigende Schatten, und man hat hier das Gefühl, als habe Liszt gegen Chopin irgend ein Unrecht begangen, während doch keines vorlag: es war die Nohant-Luft, die für Liszt nicht günstig wehte.

2) So manche Anekdoten, welche während der letzten Jahre deutsche Blätter brachten — Nacherzählungen aus einem in »Le Temps« erschienenen und von Rollinat verfaßten Aufsatz über Chopin, Liszt und das Leben in Nohant — sind theils Erfindungen theils ganz veränderte Thatsachen. Das vortreffliche Gedächtnis Liszt's kann sich z. B. des musikalischen Echospiels auf der Terrasse in Nohant in keiner Weise erinnern, so wenig wie jenes Abends, wo er bei ausgelöschten Lampen Chopin's Spiel — als Revanche für eine kleine Niederlage — so täuschend imitirt haben soll, daß die Zuhörer alles Ernstes wähnten, Chopin sitze vor dem Piano.

Nur zweimal in seinem Jünglingsleben hatten Liszt innige Beziehungen der Freundschaft mit Männern verbunden. Der eine und zuerst heimgegangene Freund war Chopin, der edle Pole, der lyrische Tonpoet unter den Musikern, um dessen verstummte Harfe sein tiefbewegter Freund kein Welken kennende Cypressen und Immortellen gewunden. Liszt's Buch über Chopin — geschrieben in Weimar 1849 — gehört zu den bedeutendsten Schriftstücken der musikalischen Literatur. Nicht nur, daß es uns in die Mysterien des Geistes Chopin's einführt: es giebt uns auch eine Ahnung von den Mysterien des Genies überhaupt, von des letzteren Denken, Fühlen und Walten, von dem Zauberkreis, dem sein Bewegen gehört, aber auch von seinen tiefen Leiden und Schmerzen, von der Agonie der Seele, die der göttliche Funke über dasselbe verhängt, gleichsam zur Sühne seines höheren Vorzuges gegenüber den andern Menschenkindern. Denn so gewiß kein Menschenleben dahin sinkt, ohne von einem Strahl der Freude getroffen zu sein, so gewiß senkt kein Genie seine Fackel ohne Martyrium.

— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

X.

Abbé Lamennais.

(Paris 1834—1835.)

„Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt."

Sein kunstphilosophischer und religiöser Einfluß auf Liszt. Ein literarisches Fragment. Vorbliche zukünftiger Kirchenmusik. Ideale. Volksbildung. Priesterhaß. Ballanche.

Lamennais — das war die Persönlichkeit, welche in der merkwürdigen Periode der individuellen Entwickelung Liszt's den Ring der Geister schloß, die auf die Richtung und Erweiterung seiner künstlerischen und humanen Ideale eingewirkt hatten. Durch die bis jetzt Genannten — alle Pfadfinder neuer Kunstbahnen — hatte seine künstlerische Anschauung Punkte ergriffen, an denen dieselbe zu bestimmten Ideen und Principien vordrang; aber diese Anregungen bedurften noch sowohl der Klärung als der inneren Zusammenfassung. Unvermittelt lagen sie neben einander; auch hatten sie die religiösen Saiten seines Innern unberührt gelassen. Aber um so mehr hatte letztere der Geist der Zeit berührt und den Jüngling in Widerspruch mit seiner früheren Gläubigkeit gesetzt. Auch hier wollten sich Umwälzungen vollziehen.

Der Geist der Zeit war auf die Spitze getrieben. Im bunten Spiel hatte er alle Mächte geistigen Lebens — Religion, Phantasie, Gefühl, Gedanke, Wollen — untereinander geschüttelt und schien in diesem Moment die Erinnerung an die Formel zur Herstellung der Ordnung verloren zu haben. Die französische Romantik stand in ihrem Zenith blinder Entfesselung. Licht und Dunkel, Wahrheit und Irrthum hielten berauscht sich umfaßt und der Sieg der Phantasie, der Willkür, des Zweifels und Atheismus über Vernunft, Gesetzmäßigkeit und Glauben feierte seine poetischen Orgien in

den Werken romantischer Poesie und Kunst. Ein unbeschreiblicher Taumel von Hoffnung, Sehnsucht und stolzem Ichgefühl beherrschte die Romantiker und, phantasietrunken wie diese waren, hatte es den Anschein, als wolle auch Liszt sich verlieren an die falschen, wie echten Ideale, welche die aller Schranken ledige Phantasie unter einander gemengt hatte. In seine Gläubigkeit waren Zweifel getreten, die sich nicht mehr durch Beten und religiöse Exercitien beschwichtigen ließen. Eben so wenig hatte er der Glaubensmüdigkeit wehren können, mit welcher die Atmosphäre sich füllte und als deren Quelle Louis Blanc Muthlosigkeit und Atheismus nannte, [1]) die aber ebenso sehr ein Ausruhen und ein Erschöpftsein war von den Gefühlsexcessen und Delirien, welche im Wesen der Romantik lagen. Aber unter der Decke des Zweifels und der Müdigkeit des Glaubens brannte der Durst nach wahrer Erkenntnis und nach Enthüllung der Probleme, die in dem Extrem der Gefühle und der Phantasie ihm entgegen traten und die seines Geistes Unsicherheit ihm nicht lösen konnte. Dieser Durst wendete seinen Blick fragend zu den Geistern hin, die „genossen von der siedenden Quelle, die am Fuße der Klippen sprudelt, auf denen die Seele ihren Horst gebaut", nicht zu jenen, die „in schweigsamer Würde das Gute üben, ohne irgend eine Begeisterung für das Schöne empfunden zu haben" — Worte, mit denen Liszt in seinem Buch über Chopin die Fackelträger des Geistes bezeichnet, welche der „zweifelreichen und doch mit leidenschaftlicher Erregung ihre Muse auf neue Ideale und Probleme hinspannenden Jugend" vorleuchten, einer Jugend, aus deren Typus unverkennbar Liszt's eigene Züge und seine eigene Erfahrung hervorsehen; ebenso wie er seinen eigenen damaligen inneren Zustand ausdrückt, indem er fortfährt diese jugendlichen Geister weiter zu beschreiben: „Erregung und Begeisterung sind ihnen unentbehrlich. Durch Bilder lassen sie sich bestimmen, durch Metaphore überzeugen. Thränen liefern ihnen Beweise und ermüdenden Argumenten ziehen sie die Konsequenzen begeisterten Hingerissenseins vor. Mit dürstender Wißbegierde gehen sie Rath suchend zu Dichtern und Künstlern, deren Bilder sie bewegt, deren Metaphora sie hingerissen und deren Gedankenschwung sie begeistert. Von ihnen begehren sie die Räthsellösung solchen Schwunges und — solcher Begeisterung."

1) »Histoire de dix ans.«

So trat Liszt Räthsellösung begehrend vor Abbé Lamennais. Und dieser hat, pochend an das tiefreligiöse, aber theils noch unfreie theils durch die herrschende Skeptik verwirrte Gefühl des Jünglings, ihm halt zugerufen und seine Besonnenheit herausgefordert. Er führte ihn zum Glauben zurück und befreite ihn zugleich vom blinden Glauben. Er zeigte auf die höhere Gesetzmäßigkeit hin, welche alle Dinge verbindet, und gab durch diesen Hinweis auf die göttliche Ordnung und Wahrheit seinem romantischen Drang ein Gegengewicht und seinen in phantastische Weltlichkeit eingetauchten Kunstanschauungen das Princip, nach welchem sich diese auflösen in den Gedanken göttlicher Weltordnung und hiermit zu geklärten Idealen vordringen. Religion und Gläubigkeit so in lebendigen Fluß gebracht mit den neuen Kunstideen bewahrten Liszt als Künstler in seinen Jahren des Sturms und Dranges vor der inneren Haltlosigkeit, der so manches der damaligen Talente zum Opfer fiel — und hier liegt der tiefgehende Einfluß des bretagnischen Abbés.

Damals lag die Zeit, in der Abbé Lamennais mit seinem Sensation erregenden Buch: »Essai sur l'indifférence en matière de religion« den Katholicismus und das restaurirte Königthum vertheidigte, in der die Geistesgeschichte Frankreichs ihm im Princip einen Platz neben dem Staatsmann Joseph de Maistre, dem Streiter für alte Ordnung und Verfassung, anwies, in der er als Wiederhersteller des Autoritätsglaubens wirkte und der Enthusiasmus der dankbaren kirchlich Gesinnten ihm den Beinamen »Bossuet moderne« gegeben, bereits hinter ihm. Er hatte im »Avénir« (1831—1832) sich bereits in Widerspruch mit seiner Vergangenheit gestellt, er hatte in dessen Spalten seine demokratische Kraft erprobt und war als geistvoller Rhetor für christlich-brüderliche Freiheit, die losgelöst von Fürstenmacht unter dem Banner der Kirche sich entfalte, aufgetreten; es war Roms tadelnde Stimme gegen diese öffentliche Besprechung ihrer innersten, nicht für Weltkinder bestimmten Fragen ihm geworden — und er, noch als guter Sohn der Kirche, war vor dem heiligen Stuhl gestanden und hatte seine Unterwerfung unter dessen geistliche Macht mit Vorbehalt der Freiheit der Meinung in politischen Dingen bekannt, ohne das kirchliche Gericht weder von dem »Avénir« noch von sich selbst abwenden zu können. Lamennais war zum zweiten Mal in seinem Leben, jedoch in anderen Kreisen als den früheren, der

Gegenstand der Bewunderung und allgemeinen Besprechung. Diese erreichten ihren Höhegrad, als sein Vertheidigungsbuch gegen die Kirche, seine »Paroles d'un croyant«, der Öffentlichkeit übergeben waren, das Buch, das oft ein „demokratisches Evangelienbuch" genannt einen Feuerbrand in die katholische Kirche warf und allen Mächten der Erde den Krieg erklärte, seinen Verfasser aber seitens der Kirche vollständig in die Reihe der Geächteten und „Abtrünnigen" stellte — der Moment, welcher den Wendepunkt in Lamennais' katholisch-politischer Richtung bezeichnet und ihn mit vollster Überzeugung zum Prediger des Fürsten- und des Priesterhasses umschuf, sowie ihn immer mehr theilnehmen ließ an den demagogischen Bestrebungen der Presse, welche die „christliche Bruderliebe" betonend gegen die „Bedrückung der Armen durch die Reichen" auftrat.

In dieser Zeit ohngefähr war es, daß der jugendliche Liszt hingerissen von der blendenden Beredtsamkeit, von den humanen Ideen, sowie von der Kühnheit des priesterlichen Demagogen, aber auch getrieben von inneren Wirren sich diesem näherte. Lamennais gehörte ihm gegenüber nicht zu den „kopfschüttelnden Weisen", denen Liszt damals vielfach begegnete. Ihm entgingen nicht seine großen Eigenschaften und Anlagen, die zum Durchbruch drängend unter der Hülle eines höchst excentrischen Äußeren pochten. Mit Interesse und Sympathie wandte er sich dem Jüngling zu, der ihm seinerseits Begeisterung und ein warmes volles Vertrauen entgegen trug. Sein Einfluß auf ihn war sehr groß. Er wurde ihm eine Autorität, zu der Liszt in letzter Instanz — selbst in persönlichen Angelegenheiten — sich mehrmals flüchtete und die er voll Dankbarkeit und Verehrung seinen „väterlichen Freund und Lehrer" nannte.

Geistesverwandtschaft verband die beiden. Die wahre Religiosität Lamennais', seine demokratischen Grundsätze, die er im Wissen wie im Leben geltend zu machen suchte, seine kirchlich-freie und humane Weltanschauung, die ihn kühn und stark mit der Kirche und einer glorioſen Vergangenheit brechen ließ, das tiefe Bedürfnis diese Weltanschauung mit den Lehren der christlichen Religion nicht nur in Beziehung, sondern auch in Einheit zu setzen — das waren Geistesklänge und Äußerungen, welche in des Jünglings Seele verwandt wiederhallten und jene christlich-idealen Kunstanschauungen in ihm vollends reiften, welche bereits geweckt von

den Saint-Simonistischen Lehren seinem gesammten künstlerischen Leben und Schaffen die Grundlage geben sollten.

Das letzte große Werk Lamennais', seine »Esquisse d'une philosophie« (publicirt 1840), welches den so eben angedeuteten Bestrebungen dieses Gelehrten die philosophische Fassung gab, war in jenen Jahren, wo die innigen Beziehungen zwischen ihm und Liszt sich knüpften, noch nicht beendet, aber sie lebten bereits im Geiste ihres Autoren und bildeten häufig den Inhalt seiner Gespräche mit dem Jüngling. In diesem Werk ist der Ideengang zu suchen, welcher die Kunstanschauungen des letzteren zu einem Ganzen verband und ihre Richtung als eine christlich-ideale im Gegensatz zu jener Richtung, welche weltlich-frei auftritt, erscheinen läßt. Der dritte Theil der »Esquisse ꝛc.«, welcher die Grundzüge einer christlichen Metaphysik der Kunst zu geben versucht, ist ein Ausdruck jener Richtung, welche hier bei Lamennais Himmel und Erde, Christenthum und Welt, moderne Philosophie und christliche Dogmatik zu versöhnen trachtet. Diese Richtung wurde zum Hintergrund der sich damals in Liszt befestigenden Kunstanschauungen. Eine kurze Zusammenstellung einiger einen Ein- und Überblick über sie gewährenden Excerpte aus Lamennais' Werk dürfte darum hier am Platz sein.

„Der Begriff von Kunst", sagt Lamennais in seinem ‚Allgemeiner Überblick der Kunst' überschriebenen Kapitel [1]), „schließt ursprünglich den des Schaffens mit ein; denn Schaffen heißt eine präexistirende Idee nach Außen manifestiren, sie durch eine sinnliche Form zum Ausdruck bringen. Gott, den Plato in seiner so poetisch tiefen Sprache den ewigen Geometer genannt, ist auch der höchste Künstler: sein Werk ist die Welt.

In der That, was ist die Welt anders als die endliche Manifestation des unendlichen Wesens, die äußerliche und sinnliche Verwirklichung der körperlosen, in ihrer Einheit verschieden bestehenden Typen? Da also Gott selbst das Urbild ist, das er nach außen reproducirt, indem er es schafft, so drückt sich der göttliche Künstler in seinem eigenen Werke aus, inkarnirt sich in ihm und offenbart sich durch dasselbe. Sein Werk, durch welches demnach das unendliche Wesen oder das unendlich Wahre unter den Bedingungen

1) III. Band, Seite 117.

der für die Schöpfung wesentlichen Grenze zum Ausdruck kommt, drückt das unendlich Schöne aus, aber gewissermaßen refraktirt, gebrochen, zerstreut durch das dichte Medium der Welt der Erscheinungen, so wie der Sonnenstrahl in dem Prisma gebrochen und zerlegt wird.

Hier erscheint nun unter anderm Gesichtspunkt die enge Verkettung verschiedener Ordnungen der unserer Beobachtung zugänglichen Thatsachen und die folgereiche Einfachheit der ersten Ursachen, die sich in jeder derselben specificiren. Jede zufällige oder körperliche Form repräsentirt ihren idealen Typus und jeder ideale Typus, da er zur Einheit der göttlichen Form gehört, ist ein partieller Abglanz derselben. Wenn also alle in Gott gegenwärtig bestehenden Typen verwirklicht wären, so würde die Welt der vollkommene Ausdruck der vollkommenen oder unendlichen Welt sein. Da aber das Unendliche mit der Essenz der Welt im Widerspruch steht, so folgt, daß die Unendlichkeit das ideale Ziel ist, dem sie sich unbestimmt nähert, ohne dasselbe je zu erreichen, daß somit das Werk Gottes ewig fortschreitend ist und die göttliche Kunst durch die immer zunehmende Mannichfaltigkeit der harmonisch unter einander verbundenen endlosen Formen die Einheit der unendlichen Form oder das absolut Schöne, das Urschöne unablässig zu reproduciren strebt.

Die Gesetze der Kunst sind also weiter nichts als die Gesetze der Schöpfung selbst, von einer andern Seite betrachtet, und dieses muß so sein, weil das Schöne, das eigentliche Objekt der Kunst, nur das mit dem Wesen selbst identische Wahre ist.

Das Gefühl des Schönen erwacht thatsächlich in uns bei dem Schauspiele der Welt, wenn wir durch Beschauung der Ideen mit der zufälligen Form ihre nothwendigen Typen verbinden und der Geist durch die materielle, dem physischen Auge sichtbare Hülle hindurch die unsichtbare Essenz entdeckt. Die Schöpfung erscheint dann in neuem Licht; sie wird belebt, vergeistigt, und eine bis dahin verschleierte Welt lebt und zuckt im Schoße der Erscheinungswelt. Aus jeder vorübergehenden Form, aus jedem flüchtigen Wesen leuchtet das ewige Urbild hervor und, wie Gott sich in den Ideen beschaut, die ihn nach allem, was er ist, seinen eigenen Blicken darlegen, so beschaut ihn der Mensch in eben diesen äußerlich verwirklichten Ideen. Unzertrennlich ver-

bunden mit seinem sie bestimmenden und beseelenden Inhalt, sind sie in ihm sein Wesen selbst, sein Wesen aber ist die untheilbare, unermeßliche Stätte, die er bewohnt und ausfüllt. Verkörpert außerhalb seiner durch die schaffende Macht werden sie die reellen Wesen, deren Gesammtheit das Universum bildet, und Gott — gegenwärtig in allem, was ist, weil alles von ihm sein Wesen empfängt und ein Ausfluß seiner unerschöpflichen, unveränderlichen Einheit ist — Gott bewohnt, durchdringt die Welt. Die Welt ist demnach, dem schönen Gedanken der Alten zufolge, wahrhaft der Tempel Gottes, das von geheimnisvollem Licht umhüllte Heiligthum, worin er sichtbar und verborgen thront.

Das göttliche Werk kennen, begreifen: hierin besteht die Wissenschaft; es unter materiellen oder sinnlichen Bedingungen reproduciren: das ist die Kunst. Die ganze Kunst läßt sich also in die Erbauung des Tempels, dem unvollkommenen und endlichen Bilde des unendlichen Urbildes der fortschreitenden Schöpfung, nämlich Gottes, zusammenfassen." —

Die Welt ist Lamennais der Tempel Gottes, die Kunst das Medium, welches diesen Tempel im göttlichsten Glanze widerstrahlt und zugleich wieder hinüberführt und auflöst in das göttliche Wesen. Dieser Auffassung gemäß kann die Kunst — entgegen der Auffassung nur weltlicher Philosophen und Künstler — sich nicht Selbstzweck sein. [1]

„Keine Kunst stammt von sich selbst ab und keine besteht durch sich selbst, so zu sagen allein für sich. Die Kunst um der Kunst willen ist demnach eine Abgeschmacktheit. Ihr Zweck ist die Vervollkommnung der Wesen, deren Fortschritte sie äußert. Sie ist gleichsam der Punkt des Zusammentreffens ihrer physischen, ihrer intellektuellen und moralischen Bedürfnisse, und die Künste können in der That nach ihrer Beziehung zu diesen verschiedenen Bedürfnissen klassificirt werden. Aus dem Bedürfnis sich ein Obdach, mehr und mehr bequeme Wohnungen zu schaffen, aus dem Verlangen dieselben zu schmücken, aus dem Bedürfnis sich zu versammeln zur Vollziehung bürgerlicher und religiöser Akte ist die Baukunst, die Skulptur und Malerei mit ihren Anhängseln entstanden, die unter dem Einfluß mehrerer anderer der höhern Natur des Menschen innewohnenden Bedürfnisse sich entwickeln.

1) III. Band, Seite 112.

Eine Schwester der Poesie bewerkstelligt die Musik die Verbindung der sich direkt an die Sinne wendenden Künste mit denen, die dem Geist angehören; ihr gemeinsamer Gegenstand ist der: die Bedürfnisse der moralischen Ordnung zu befriedigen, die Anstrengungen der Menschheit zu unterstützen, damit sie ihre Bestimmung sie von der Erde empor zu heben und in ihr eine beständige Erregung nach oben anzuregen erreiche."

„Die Kunst hat also nicht nur ihre Wurzel in den angebornen, radikalen, wesentlichen Kräften des Menschen, ist nicht nur ihre Übung, ihre Manifestation unter einem gewissen Modus, sondern sie lenkt auch, indem sie die Gesetze des Organismus mit dem der Liebe verbindet, dieselben zu dem gleichen Ziel der Vollendung des Wesens in dem, was seine Natur Erhabenstes umfaßt — eine wundervolle Verkettung, die durch das, was in uns vorgeht, uns die Harmonie aller Ordnungen der Wesen, ihre wechselseitigen Beziehungen, ihre gemeinsame Tendenz und die Einheit der Schöpfung, das Bild und den Abglanz der Einheit Gottes selbst, begreiflich macht."

„Aus diesen Beobachtungen folgt, daß die Kunst nicht willkürlich ist, daß sie nicht von den phantastischen Launen regellosen Denkens abhängt, daß man, da sie, wie die Wesen selbst, wesentliche nothwendige Bedingungen der Existenz und der Entwickelung hat, ohne sie zu zerstören, weder ihre auf immer unwandelbaren Grundlagen verändern noch ihre Gesetze stören kann. Da die letzteren aus der Vereinigung der Gesetze der physischen und intellektuellen Ordnung hervorgehen, so entspricht nach dieser Seite die Kunst der Fähigkeit, die man Einbildungskraft (Einheit bildende Kraft der realen mit der ideellen Welt) genannt hat, oder dem menschlichen Vermögen, die Idee mit einer sie ausdrückenden sinnlichen Form zu bekleiden, wodurch sie sich manifestirt zur Verkörperung ewiger Typen. Die Kunst ist für den Menschen, was in Gott die schaffende Kraft ist: daher das Wort Poesie, in der Fülle seiner Urbedeutung."

„Das Schöne ist das unwandelbare Objekt der Kunst, aber der Geist erblickt es aus verschiedenen Gesichtspunkten; und dabei ist vorzüglich zu beachten, daß in dem Maß, wie der Begriff weiter wird und sich seinem Gegenstand, dem unendlich Wahren, nähert, die Kunst ebenfalls großartiger wird und sich ihrem Ziele, dem gleicherweise unendlich Schönen, nähert. Daraus ersieht man,

daß die Kunst wie die Wissenschaft unendlich fortschreitend ist, daß es abgeschmackt ist anzunehmen, daß es für sie eine ewig unübersteigliche letzte Schranke gebe. Die Täuschung in dieser Hinsicht kommt daher, daß man die Kunst, anstatt sie in ihren allgemeinen Beziehungen zum Wahren, von dem das Schöne ein Ausfluß ist, zu betrachten, in ihren Beziehungen zu einem besonderen Begriff des Wahren betrachtet. Wenn nun nach dieser Auffassung das Schöne so vollkommen als möglich einmal in künstlerischer Form producirt ist, so ist es nur folgerichtig anzunehmen, daß die Kunst, wenn sie den endlichen, dieser Auffassung des Wahren entsprechenden Typus des Schönen erschöpft hat und nicht weiter zu gehen vermag, fortan nur entweder in demselben Kreise sich drehen oder in Verfall und Verderbnis gerathen kann. Um vorwärts zu schreiten, muß sie die bereits durchlaufene Bahn verlassen und durch einen vollkommneren Typus des Wahren und des Guten einen vollkommneren Typus des Schönen entdecken; und da die Auffassung immer wächst und immer mehr sich entwickelt, so wächst und entwickelt sich die Kunst gleichermaßen, ohne daß es möglich wäre ihrem Fortschritt irgend eine Grenze anzuweisen."[1])

„Die Kunst drückt demnach Gott aus: ihre Werke sind sein unendlich mannichfacher Widerschein."

„Da aber das Wahre und das Gute, weil sie wesentlich identisch sind, nur ein und dasselbe Gesetz haben, so folgt, daß dieses einige Gesetz zugleich das Gesetz des Wahren, des Guten und des Schönen ist, und endlich, daß die Grundgesetze der Kunst mit den sittlichen und geistigen Gesetzen in ein und dieselbe Einheit zusammenfließen."

Liszt's Kunstanschauungen, die zerstreut da und dort ihre Anhaltspunkte gefunden, gewannen durch diesen Ideengang Lamennais' an Klarheit, Festigung und Einheit. Und die einzelnen Momente, welche durch die Saint-Simonisten und Romantiker sich in ihm zusammen getragen, erschienen mehr einer Kette gleich, wo Perle und Perle sich aneinander reihen zu einem Ganzen.

---

[1]) III. Band, Seite 376.

Die religiösen, die weltlichen und künstlerischen Momente seiner geistigen Anlagen fanden eine Einigung insbesondere durch die christliche Richtung der Philosophie Lamennais', eine Einigung, welche sich bei Liszt auf künstlerischer Basis zu einer freien christlichen Idealität gestaltete. Stürzten auch noch die Wellen jugendlichen Ungestüms und Sturmes über die Einheit, aus welcher diese Idealität hervorwuchs, so konnte sie doch nur verdeckt, aber in ihrer geheimen Arbeit nicht gestört werden.

Ein glühender Glaube an die Aufgaben und die Mission der Tonkunst loderte in ihm auf und brach in heißen Lohen aus ihm hervor. In dem Drang sein eigenes Wollen sich zur Klarheit zu bringen konnte dem jungen Musiker nur das Wort dienen. Er griff zur Feder. Wie ein Lavastrom entstiegen Gedanken und Gefühle seinem Innern — aber auch alles gestaltungs- und ordnungslos wie ein solcher. Dazwischen tauchten strahlende und düstere, der Vergangenheit und Gegenwart angehörende, von dem gebrochenen Geist der Zeit bewegte Bilder hervor, aus denen eine heiße Sehnsucht nach noch ungestalteten Zielen sprach; und dazwischen leuchteten Ahnungen auf über Inhalt und Gestalt einer noch ungelösten heiligen Musik — Ahnungen des Genies über sein eigenes künftiges Wirken.

Ein Fragment eines Aufsatzes, welches von damals erhalten geblieben, zeichnet diesen Zustand, in dem sich Liszt befand. Er hatte ihn für die eben ins Leben getretene (1834) Gazette musicale de Paris geschrieben, diese aber hatte ihn, wohl aus Gründen einer ihm anhängenden zu großen, gegen die Censur verstoßenden Redefreiheit, vielleicht auch aus Gründen ihm mangelnder Reife, nicht gedruckt. Ein Jahr später erst brachte sie ein Bruchstück des Aufsatzes in Verbindung mit andern Aufsätzen seiner Feder. Mag auch im ersten Moment der Redepomp, der übrigens nicht nur dem jugendlichen stürmischen Neuling auf dem Gebiet der Feder, sondern so ziemlich sämmtlichen an der Spitze der französischen Zeitbewegung stehenden Geistern eigenthümlich war und ihrem Stil ein deklamatorisches Gepräge gab, frappiren, so trägt gerade er dazu bei das innere Gähren und Brennen eines den geistigen Höhen zugewandten jugendlichen Genies zu bezeichnen. Bei diesem Fragment tritt jedoch nicht nur das schon vorhin angedeutete sich auf eine zukünftige Kirchenmusik beziehende Moment der Ahnung

hervor, sondern noch ein anderes spricht sich entschieden aus und zeigt, wie die von den Saint-Simonisten empfangenen Eindrücke über die menschenveredelnde Aufgabe der Kunst einer praktischen Lösung zustrebten und sich mit den humanbildenden Ideen der Zeit überhaupt verbanden.

Um diesen Punkt des Liszt'schen Fragments voll zu verstehen, muß man sich ins Gedächtnis zurückrufen, daß gerade in jenen Jahren getrieben von den demokratischen Elementen der Julirevolution nicht nur die höheren Bildungsanstalten Frankreichs im Begriff einer Neuorganisation standen. Die Bestrebungen für Volksbildung hatten auf der Tages- und Zeitbill ebenfalls ihren Platz gefunden, ein Paragraph, um den sich mit bald reiferem, bald unreiferem Enthusiasmus die Wünsche und Vorschläge der fortschreitenden Demokratie gruppirten. Namentlich, als der große Staatsmann und Gelehrte Guizot am Ruder des öffentlichen Unterrichtswesens als Minister stand (von 1832 mit wenig Unterbrechungen bis 1837) und unterstützt von den deutsch-preußischen Studien seines treuen Mitarbeiters Cousin mit redlichem Willen und kräftiger Hand das Unterrichtswesen in seiner vielfachen Verzweigung von der Dorfschule bis zur Akademie den Bedürfnissen der Zeit gemäß zu gestalten suchte und Guizot auf sein für die französische Kulturgeschichte merkwürdiges Rundschreiben, welches 93,300 Elementarlehrern die Bedeutung ihrer Pflichten und Rechte erklärt und an das Herz gelegt, von 13,850 Schulmeistern Belehrung gegen Belehrung zur Vermehrung[1]) des schätzbaren Materials seiner Archive erhalten hatte, — namentlich in dieser Zeit, mit den Straßengefechten und Aufwiegelungen der Arbeiter, mit den Deklamationen der Demagogen über „christliche Brüderlichkeit" und „Unterdrückung der Armen" im Hintergrund, hatten die Bestrebungen für Volksbildung einen großen Aufschwung genommen. Die Vertreter der Bildung waren voll Enthusiasmus für sie, und wer, mochte er Künstler, Gelehrter oder ein Mann einfacher Praxis sein, sich einen Funken heiligen Glaubens an den eigenen Beruf gewahrt und von den Interessen des Fortschrittes und den Humanitätsidealen der Zeit ergriffen war, suchte eifrig sein Scherflein auf ihren Altar niederzulegen. Nicht nur

1) Fr. Kreyßig's „Studien zur französischen Kultur- und Litteraturgeschichte".

theoretisch, sondern auch praktisch. Die Musiker blieben hiebei nicht zurück und mancher, opferfreudig und thatbereit, stellte sich in die Reihe derer, die thatsächlich Hand anlegten ans große Werk. Ein Beispiel hiefür ist Joseph Mainzer, ein unbemittelter in Paris lebender deutscher Musiker, der in den Vorstädten die armen Arbeiter unter großen Opfern zu Gesang verband und so auf ihre Veredlung einzuwirken suchte, während wieder andere Musiker — unter ihnen Liszt — sich zu Petitionen an die Regierung vereinten, um Gesang in die Volksschule einzuführen. Wie sehr aber diese Bestrebungen Einzelner, obwohl sie im ersten Moment nicht frei von dem Anschein philanthropischer Spielereien sind, der Ausdruck eines wahren Bedürfnisses der Zeit waren, hat inzwischen viele Belege gefunden. Die »Concerts populairs« für die Arbeiterklassen, wo man für einen halben Franc vortreffliche Orchester- und Vokalmusik hören kann, die »Société Orphéonique«, wo man das Volk singen lehrt, — diese und alle jene der Volksbildung gewidmeten Einrichtungen in Paris haben jenen Bestrebungen geantwortet. Letztere waren die Vorläufer derselben. In der Idee der Volkserziehung hatte sich eine der den humanen Zielen entgegenkommenden Aufgaben jener Tage zusammengefaßt. Sie gab selbst unmündigem, mehr idealem Wünschen als praktischem Erkennen angehörendem Vorgehen eine allgemeinere und höhere Bedeutung, als Ideen erlangen können, welche in dem isolirten Menschlichschönen allein liegen.

Solche Bestrebungen treten uns auch in Liszt's Fragment mit dem damaligen und inzwischen so vielfach variirten Schlagwort: „Fürs Volk!" entgegen. Dieses Fragment hier wiedergebend möchten wir die Aufmerksamkeit des Lesers besonders auf den bereits angedeuteten Passus über die Kirchenmusik lenken, zu welchem Zweck er mit gesperrter Schrift wiedergegeben ist. Das Fragment lautet:

„Dahin sind die Götter, dahin die Könige, aber Gott bleibt ewig und die Völker erstehen: verzweifeln wir darum nicht an der Kunst.

Nach einem von der Kammer der Abgeordneten genehmigten Gesetz soll die Musik wenigstens demnächst in den Schulen gelehrt werden. Wir beglückwünschen uns zu diesem Fortschritt und betrachten ihn als ein Unterpfand eines noch größeren, eines Fortschritts von wunderbarem, massenbezwingendem Einfluß.

Wir wollen von einer Veredelung der Kirchenmusik sprechen. Obwohl man unter dieses Wort gewöhnlich nur die während der gottesdienstlichen Ceremonien in der Kirche übliche Musik stellt, so gebrauche ich es hier in seiner umfassendsten Bedeutung.

Als der Gottesdienst noch die Bekenntnisse, die Bedürfnisse, die Sympathien der Völker mitunter ausdrückte und befriedigte, als Mann wie Weib noch in der Kirche einen Altar fanden, wo sie in die Kniee sinken, eine Kanzel, wo sie sich geistige Nahrung holen konnten, und er noch dazu ein Schauspiel war, welches ihre Sinne erfrischte und ihr Herz zu heiliger Verzückung erhob — da brauchte die Kirchenmusik sich nur in ihren geheimnisvollen Kreis zurück zu ziehen und ihre Befriedigung darin zu suchen, der Pracht katholischer Liturgien als Begleiterin zu dienen.

Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

Um dieses zu erreichen, ist die Erschaffung einer neuen Musik unumgänglich. Diese Musik, die wir aus Ermangelung einer andern Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.

Die Marseillaise, die uns mehr als alle sagenhaften Erzählungen der Hindus, Chinesen und Griechen die Macht der Musik bewiesen, die Marseillaise und die schönen Freiheitsgesänge sind die furchtbar prächtigen Vorläufer dieser Musik.

Ja, verbannen wir jeden Zweifel: bald hören wir in Feldern, Wäldern, Dörfern, Vorstädten, in den Arbeitshallen und in den Städten, nationale, sittliche, politische und religiöse Lieder, Weisen und Hymnen erschallen, die für das Volk gedichtet, dem Volke

gelehrt und vom Volke gesungen werden, ja gesungen werden von Arbeitern, Tagelöhnern, Handwerkern, von Burschen und Mädchen, von Männern und Frauen des Volks!

Alle großen Künstler, Dichter und Musiker werden ihren Beitrag zu diesem volksthümlichen, sich ewig verjüngenden Harmonieschatz spenden. Der Staat wird öffentliche Belohnungen für solche aussetzen, die dreimal wie wir bei den Generalversammlungen waren, und alle Klassen werden sich endlich verschmelzen in Einem religiösen großartigen und erhabenen Gemeingefühl.

Dieses wird das fiat lux der Kunst sein!

So erscheine denn, du herrliche Zeit, wo sich die Kunst in jeder ihrer Erscheinungsformen entfaltet und vollendet, wo sie sich zur höchsten Vollkommenheit emporschwingt und als Bruderband die Menschheit zu entzückenden Wundern vereint. Erscheine, o Zeit, wo die Offenbarung dem Künstler nicht mehr das bittere und flüchtige Wasser ist, welches er kaum zu finden vermag im unfruchtbaren Sand, den er durchwühlt, komme, o Zeit, wo sie strömen wird gleich einem unerschöpflichen, lebenspendenden Born! Komme, o Stunde der Erlösung, wo Dichter und Tonkünstler das „Publikum" vergessen und nur Einen Wahlspruch kennen: Volk und Gott!"

Das schrieb Liszt im Jahr 1834 — Deklamationen, welche sich einreihen in den Schmerz und die Sehnsucht, in die Emphase und die Orakelsprüche der französischen wie deutschen Romantiker und die, obwohl in Wermuth und Weltschmerz getaucht, doch in sprungkühner Phantasie den Himmel zur Erde und die Erde zum Himmel zu tragen suchten und nicht nur leere Phrasen waren. Liszt's Ergüsse bargen Samenkörner, die, so gefühlsumhüllt sie auch auftraten, doch entschieden auf Zukünftiges hindeuteten und vorempfinden lassen, daß er nicht im Fluge der Ahnungen und Sehnsucht bleiben und seine Schwingen ihn bald auf feste Punkte tragen würden, wo er thatkräftig die Träume in Wirklichkeit verwandeln werde.

Aus dem ganzen Fragment aber tritt unverkennbar der Früheres zu einem Abschluß bringende Einfluß Lamennais' hervor. Für alle Zeiten stand es fest in dem Jüngling: daß „Gott die Lebensquelle aller Kunst" und der Selbstzweck nicht ihre Bestimmung sei, daß sich in allem Schönen Gott wiederspiegele und er sich in diesem weltumfassend äußere, — der Punkt, aus

welchem ahnungsvoll sein Gedanke einer neuen, zukünftigen Kirchenmusik, welche „weihevoll, stark und wirksam, in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche vereinige, welche zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig", empor quoll. Daß eine solche Kirchenmusik sich außerhalb musikalischer und kirchlicher Dogmatik bewegen werde, kam ihm nicht zum Bewußtsein, — der Gedanke lag in seinem religiösen Gefühl, welches diesen Drang nach freier Bewegung nicht nur durch das Wort, sondern auch musikalisch andeutete.

Es ist interessant zu wissen, daß die bereits besprochene Komposition des Jünglings »Pensée des Morts« zu derselben Zeit, wie jenes literarische Fragment, und zwar während eines Besuches im Herbst 1834 bei Lamennais in La Chênaie in der Bretagne entstanden ist; interessant zu sehen, daß die religiösen Momente dieser Komposition keine Spur von musikalisch-dogmatischer Form, vom Kontrapunkt — worauf wir schon hingewiesen — an sich tragen. In diesen Momenten und in jenem Wort zusammen liegen die ersten Spuren einer neuen von Liszt eingeschlagenen Richtung religiöser Tonkunst.

Lamennais' vielseitiger und weittragender Einfluß auf Liszt erstreckte sich jedoch nicht nur auf Religion und Kunstideale: er beeinflußte auch seine Anschauung gegenüber der Hierarchie der Kirche. Die begriffliche Unterscheidung zwischen ersterer und ihr war ihm, als er Lamennais kennen lernte, noch keineswegs geläufig. Dieser erst hatte ihm den Unterschied zwischen Religion und Kirche deutlich gemacht. Das Bewußtsein, daß diese beiden Dinge, obwohl zusammengehörend wie Inhalt und Form, doch begrifflich zwei sind und auch in der Praxis einander ganz entgegengesetzt auftreten können, ward auf das lebhafteste in ihm rege. Der Bannstrahl Roms, welcher Lamennais, den gläubigen Katholiken, traf, klärte ihn hierüber noch deutlicher auf. Seine Sympathien waren mit seinem väterlichen Freund und entrüstet wandte er sich, wie dieser selbst, gegen die Kirche. Worte, wie folgende, geschrieben im Frühjahr 1835 [1]), drücken diese Antipathie, bei welcher unverkennbar der exkommunicirte Abbé mit dem Priesterhaß seiner »Paroles d'un croyant« im Hintergrund steht, deutlich genug aus;

1) Franz Liszt's „Gesammelte Schriften", II. Band: „Zur Stellung der Künstler".

sie verrathen aber auch ganz und gar den Ungestüm und die Unreife der Jugend, in welcher Liszt sich zur Zeit noch befand. „Die katholische Kirche", sagt er, „einzig beschäftigt ihre todten Buchstaben zu murmeln und ihre erniedrigende Hinfälligkeit im Wohlleben zu fristen, nur Bann und Fluch kennend, wo sie segnen und aufrichten sollte, baar jedes Mitgefühls für das tiefe Sehnen, welches die jungen Geschlechter verzehrt, weder Kunst noch Wissenschaft verstehend, zur Stillung dieses qualvollen Durstes, dieses Hungers nach Gerechtigkeit, nach Freiheit, Liebe nichts vermögend, nichts besitzend — die katholische Kirche so, wie sie sich gestaltet hat, so, wie sie gegenwärtig in Vorzimmern und auf öffentlichen Plätzen dasteht, geschlagen auf beiden Wangen von Völkern und Fürsten — diese Kirche, sagen wir es ohne Rückhalt: sie hat sich der Achtung und Liebe der Gegenwart völlig entfremdet, Volk, Leben, Kunst haben sich von ihr zurückgezogen und es scheint ihre Bestimmung zu sein erschöpft und verlassen unterzugehen." —

„Nur Bann und Fluch kennend" — erschien die katholische Kirche damaliger Gegenwart dem jungen Künstler. Sein religiöses Gefühl und seine religiösen Anschauungen konnten sich nicht mit ihr zusammenfinden — diese gingen immer über jene hinaus und konnten auch später, als seine Ansichten den in jenen Worten enthaltenen Radikalismus verwerfen mußten und er noch später als weltlicher Diener des Papstes dessen Kleid trug, sich ihr im strengen Sinn nicht beugen. — Abbé Lamennais hat der inneren Freiheit, die Liszt allen Mächten gegenüber sich stets bewahrte, nach dieser Richtung hin den Segen gegeben. Sein vielseitiger Einfluß auf Liszt hatte jedoch seinen Schwerpunkt in dessen Kunstanschauungen und seiner religiösen, von kirchlicher Hierarchie abstrahirenden Gläubigkeit.

Diese innerlichen Beziehungen Liszt's zu Lamennais fanden auch nach rein musikalischer Seite einen Widerhall. Daß das schon mehrfach berührte Bruchstück seiner »Harmonies poetiques et religieuses« — Pensée des Morts — während eines längeren Aufenthaltes auf dem Landsitz des Abbé von ihm komponirt wurde, ist bereits erwähnt. Charakter und Richtung der Komposition sprechen deutlich genug von den Stimmungen, die ihn hier beherrschten. Anderer Art jedoch als diese waren diejenigen, welche in dem Klavierstück:

»Lyon«

zum Ausdruck kamen. Mit dieser Komposition steht er auf dem socialen Boden jener Zeit, die Sympathie aussprechend, die er, jedenfalls gesteigert durch seinen Verkehr mit Lamennais, den Arbeiterbewegungen entgegen brachte. Ein durch die Gespräche mit letzterem hervorgerufener Nachhall des im April 1834 mit einem fünftägigen Straßengefechte verknüpften Aufstandes der lyoner Arbeiter trägt es das Motto der damaligen Socialisten:

Vivre en travaillant
ou mourir en combattant.

In geschlossener Marschform, aber in fliegenden Rhythmen, harmonisch mehr dumpf als hell gleicht diese Komposition einem unterdrückten Aufschrei, den wir dem herausgetriebenen Muskelleben der „gefesselten Sklaven" Michel Angelo's vergleichen möchten. — Sie trägt die Chiffre: à Mr. F. de L . . . . . und ist wie die Widmung ein Ausdruck des inneren Zusammenklanges, der gegenüber jenem Ereignis zwischen ihm und dem demokratischen Abbé stattfand.

Dem Besuch in La Chênaie gehört noch eine dritte Kompositionsarbeit Liszt's an, eine »Fantaisie fantastique« über Themen von Berlioz[1]), welche sowie das Klavierstück „Lyon" das Kapitel „Schöpferische Keime" nochmals berühren wird.

Unser Lamennais-Kapitel abschließend, haben wir noch einer Bemerkung H. Heine's zu gedenken, welche dieser in seinen pariser Briefen über den Einfluß des bretagnischen Abbés auf Liszt's Gedankenrichtung gemacht hat und diesen durch Zusammenstellung mit einer andern hervorragenden Persönlichkeit gleichsam, aber unglücklich, illustrirt. Er stellt ihn neben den Socialphilosophen Pierre Simon Ballanche, hinzufügend, daß des letzteren spiritualistische Gedanken — „vapeurische" nennt er sie — Liszt ebenfalls eine zeitlang „umnebelt" hätten. Das sind inkorrekte Streiflichter, die Heine über Liszt und Lamennais wirft, die keiner weiteren Berichtigung bedürfen, aber einige erklärende Worte über die Beziehungen Liszt's zu Ballanche nothwendig machen. Letzterer hatte mit seinen Schriften allerdings eine kurze Zeit den Enthusiasmus des jungen Künstlers erregt, blieb aber ohne nach-

1) »Fant. symphonique pour Piano & Orch.«, siehe Seite 288.

haltige Einwirkung auf ihn, wie überhaupt die Bedeutung dieses Philosophen für die französische Zeitgeschichte keine tiefgehende war. Auch Liszt's persönlicher Verkehr mit ihm war nur vorübergehend. Aber nicht ohne Interesse bleibt es für uns, daß Liszt als Jüngling sich meist da sympathisch angezogen fühlte, wo geistige Richtungen mehr in der Mitte stehend Neues mit Altem, aber mittels des Christenthums, zu verbinden suchten, da, wo ein versöhnender Zug zwischen den welttreibenden Ideen der Neuzeit und den religiösen Forderungen der Kirche auftrat. Ebenfalls bleibt bemerkenswerth, daß der Schwung seiner Gefühle und Gedanken sich auf Geistesrichtungen erhob, denen ein mystisches Element innewohnte.

Sein Enthusiasmus für die Schriften Ballanche's, welche in schöner Form und edler Fassung die Gedanken dieses Autoren in Poesie und Symbolik gehüllt brachten und hiedurch einen mystischen Schleier über sie breiteten, gehört dem Winter 1836 auf 1837 an.

Ballanche und Lamennais lassen sich in ihrer Einwirkung auf Liszt nicht nebeneinander setzen. Wenn Ballanche ihn „umnebelte", so hat Lamennais ihm mehr diese Nebel verscheucht, indem er Unerklärtem Erklärung gab und seinen geistigen Anlagen, die nach religiöser, weltlicher und künstlerischer Richtung herumtasteten, durch seine christliche Philosophie den ideellen Einigungspunkt bot.

XI.

Fr. Liszt als Demokrat und Aristokrat.

(Paris 1834—1835.)

Republikanische Einflüsse. Abneigung gegen die Bourgeoisie, gegen Louis Philippe. Aristokratie des Geistes. Stellung zur Standes-Aristokratie. Kampf für die Aristokratie des Geistes. Witz und Ironie. Idealer Schmerz. Politische Gesinnung.

omme, o Stunde der Erlösung, wo Dichter und Tonkünstler das „Publikum" vergessen und nur Einen Wahlspruch kennen: Volk und Gott!"

Diese Schlußworte des Liszt'schen Aufsatzes führen uns zu den politischen Sympathien des Jünglings, welche ihn auch nach dieser Richtung hin auf das innigste mit jener Zeit verbanden. Auch hier riß die allgemeine Strömung der bahnbrechenden Geister ihn mit sich fort: „Dahin sind die Götter, dahin die Könige, aber Gott bleibt ewig und die Völker erstehen!" ruft er mit dem Pathos eines Republikaners von 1834 aus, aber er fügt hinzu: „verzweifeln wir darum nicht an der Kunst". Die Kunst — sie war die feststehende Kadenz aller seiner Bewegungen, seiner enthusiastischen Ergüsse und religiösen Aspirationen. Wie auch immer die Flammen in ihm sich kreuzen mochten, hier trafen sie alle zusammen. Daß die republikanische Freiheitsströmung nicht spurlos an ihm vorübergehen konnte, liegt bei einer Natur wie der seinen, die noch dazu in dem Stadium des Verlangens stand jeden Zwang von Außen abzuschütteln, um ihre Äußerungen sich selbst zu entnehmen, ebenso auf der Hand, wie die Aufnahme derselben, die seitens des Musikers wohl stets überwiegend mit der individuellen Kraft idealer Stimmung, weniger mit der Kraft des praktischen Gedankens erfaßt werden wird.

Die Partei als solche berührte ihn nicht, am wenigsten die Richtung, welche in Michel de Bourges, dem Spartaner und christlichen Asketiker der zweiten französischen Revolution, sich verkörperte und in der Kunst, im Reichthum und in der Liebe nur Fallstricke der Tyrannei erblickte. Der Despotismus dieser Partei, welcher im Grunde nicht geringer war als der in Centralisation der geistigen Interessen mündende des Königsrégimes, stieß ihn ab, wie das letztere selbst, das mit der „Bourgeoisie" Hand in Hand ging.

Die Bourgeoisie! — sie war das Schreckwort der romantischen, namentlich der künstlerischen Talente, aber auch der geheime Punkt, in welchem Legitimist wie Kommunist in ihrer Antipathie sich verbanden und welcher viele Anti-Republikaner zu Republikanern machte. Sie fanden sich in dem Haß gegen ihre nivellirende Nüchternheit zusammen. Obwohl sie, insbesondere in Scribe und Balzac, ihre Poeten gefunden, so konnten diese doch nicht ihrer Physiognomie die Einzelzüge verwischen, die mit äußerster Prägnanz Geister wie V. Hugo, A. Dumas, Alfred de Musset, George Sand und viele Andere von ihr entworfen.

War sie auch nicht neu diese Klasse, so hat sie doch durch ihren damaligen Sieg über Aristokratie und Proletariat erst ein historisches Gepräge erhalten. Dem Künstler war der Bourgeois der Vertreter der Nüchternheit des auf materiellen Genuß hinzielenden Wohlstandes, der Vertreter der Indolenz gegenüber den höheren geistigen Interessen, er war das an ihre Flügel sich hängende Blei; dem Aristokraten war er die Macht materiellen Unterthanenverstandes, welche sie ihrer Alleinherrschaft beraubte und Sporen, Degen und Federhut des Kavaliers entwerthete; und dem Proletarier und Kommunisten endlich galt er als das Ungeheuer, das auf breitem Wollsack lagernd der „Gleichheit und Brüderlichkeit" den Weg verengte. „Jede Idee des Opferns und der Humanität", beschreibt George Sand die reich gewordenen Bourgeois, „jeder religiöse Begriff ist unerträglich mit der Veränderung, welche der Wohlstand in ihrem physischen und moralischen Sein hervorbringt. Sie werden so fett, daß zuletzt der Schlag sie rührt oder sie in Blödsinn verfallen. Ihr Talent des Erwerbens und Erhaltens, anfangs stark entwickelt, erlischt gegen Mitte ihrer Laufbahn und, nachdem sie in wunderbarer Schnelle ihr Glück gemacht, verfallen sie frühzeitig in Apathie, in Unordnung und Unfähigkeit.

Bei ihnen ist von keiner socialen Idee, von keinem Bedürfnis des Fortschritts die Rede; Verdauung — das ist das Geschäft ihres Lebens." So erschien der Bourgeois dem Dichter, dem Künstler, wie dem Aristokraten — allen ein Stein des Anstoßes. Julian Schmid macht die treffende Bemerkung, daß der geheime Sinn der Antipathie wohl der gewesen, daß zum Aufblühen des Romans romanhafte Zustände nöthig sind, daß romanhafte Zustände jedoch sich wohl in der Adelsmonarchie und der Republik, niemals aber unter einer Regierungsform sich entwickeln können, bei der die Mittelklassen dominiren.

Der Romantik aller Klassen jener Zeit war das Wort „Bourgeoisie" das Stichwort ihrer gegnerischen Verbindung. Liszt's Sympathie und Antipathie waren in derselben Weise rege; seine Künstler- und Humanitätsideale fühlten sich durch sie angegriffen. Er sah in ihr den Feind der Kunst und des Künstlers. Hiezu kam, daß der Bourgeois auch mit seinen Lebensgewohnheiten ihn unangenehm berührte. Von Kindheit an in den Kreisen der Aristokratie, war ihm der Verkehr mit ihr Bedürfnis. Ihre feinen Umgangsformen, ihre breitere Lebensbasis, der dem Künstler hier entgegentretende weitere Horizont, auch das phantasiereiche Treiben, welches unter diesem Horizont sich entwickeln konnte, — das alles zog ihn ebenso an, wie bürgerliche Kleinlichkeit, philiströse Regelfestigkeit, Enge und Nüchternheit ihn abstießen. — Und nun das Bürgerkönigthum — diese in Staatsform verkörperte Bourgeoisie! Ihm gegenüber lehnte sich sowohl seine den Idealen der Zeit zugewandte Natur als der Musiker in ihm auf, welcher sich gegen das Nützlichkeitssystem empörte, das mit Louis Philippe auf den Thron gestiegen war und die Tonkunst wie den Tonkünstler empfindlich traf. Denn nicht nur, daß der berühmte „Krämersinn" des Bürgerkönigs die Kirchenmusik, diesen wesentlichen Faktor des katholischen Kultus, beschränkte und die königliche Kapelle auflöste, er verringerte auch und sistirte zum Theil den Pensionsfond der königlichen Kapellisten. Abgesehen davon, daß der der Musik von der Spitze der Gesellschaft und des Staates entzogene Schutz sie in Frankreich ihrer Kultursendung, wenn auch nur für den Moment, beraubte und sie gleichsam in ihrer Entfaltung brach legte, so waren durch diese Handlungsweise viele tüchtige Musiker brodlos und ihre Familien dem Elend preisgegeben.

Alles das war genug, um die tiefe Abneigung eines jungen Künstlers hervorzurufen, dessen Herz voll war von Glauben an seine Kunst und ihre Mission, voll von tiefster Empfänglichkeit für die Leiden der Menschen und seiner Kunstgenossen insbesondere. Diese seine Sympathien waren seine Politik — weiter ging letztere nicht. Aber diese Sympathie war stark und heißblütig genug ihn zum öffentlichen Streiter für Musik und Musiker zu machen. Trotz seiner Auslassungen gegen Louis Philippe und dessen Régime jedoch erscheint er mehr als ritterlicher Kämpe, denn als politischer Parteimann. Aber heißblütig und dem herrschenden Ton der republikanischen Presse angemessen klingt es, wenn er das musikalische Sündenregister des Königs in folgender Weise bloslegt und ironisirt[1]):

„In Frankreich, wo das Gesetz Gott leugnet, bedachten Sr. Majestät König Louis Philippe, welche selten oder gar nicht die Messe besuchen, sehr richtig, daß eine Kapelle überflüssig sei und die Musiker der Kapelle besser sine cura seien. In Folge dessen beeilten sich Höchstdieselben gleich in den ersten Tagen von Dero Thronbesteigung Almosenpfleger und Künstler zu verabschieden und Hochdero Familie zu bedeuten, daß von nun an der Chorgesang von St. Roch gut genug für Hochdieselbe sein müsse."

„Gewißlich ist dieses unter den ein tausend und ein Mängeln der Flecken am Stande der Dinge einer, der allein genügen würde unsere Entrüstung zu erregen. Aber einmal im Gange bleibt der bürgerliche Vandalismus nicht auf halbem Wege stehen, rasch treibt er vorwärts. Die ökonomischen Verbesserungen regnen von rechts und links. Die Auflösung der Schule Choron's folgte der Auflösung der Kapelle auf dem Fuß. Aus Furcht des Jesuitismus bezichtigt zu werden schlug man einem Cherubini, einem Plantade, Lesueur die Thüre der Tuilerien vor der Nase zu, und kaum war dies geschehen, so „nahm man der Stunde wahr, eh' sie entschlüpfte", um die bescheidene Pension der Anstalt in der Rue de Vaugirard aus der Civilliste zu streichen, diese Pension, deren Nutzen und Dienste allgemein geschätzt gewesen und die in Folge dieser echt königlichen und erbärmlichen Knickerei sich gezwungen sah ihre Thätigkeit einzustellen."

---

1) „Zur Stellung der Künstler" ꝛc.

„Übrigens ist das alles nur konsequent und beweist auf das klarste, wie sehr die Kunst beschützt wird und wie beneidenswerth die Stellung der Künstler ist!"

Liszt's Antipathie gegen Bürgerkönigthum und Bourgeoisie wurzelten in den Hindernissen, welche sie der Ausbreitung der Kunst und der Verwirklichung der damaligen Humanitätsideale entgegen trugen. Seine Abneigung war eine konsequente und äußerte sich unzählige Male, insbesondere aber in seiner Haltung gegen Louis Philippe, dem er nicht nur zu begegnen auswich, sondern vor dem er sich auch stets weigerte in den Tuilerien zu spielen. Eine diese Haltung charakterisirende Anekdote dürfte hier Platz finden. Anfangs der vierziger Jahre war Liszt, in der Blüthe seines Ruhmes stehend, gerade in Paris, als Pleyel eine Pianoforteausstellung inscenirt hatte. Eines Tages probirte Liszt die Instrumente, als Louis Philippe mit einigen Herren in den Saal trat, in dem er spielte. Ein Ausweichen war unmöglich. Der König aber ging auf ihn zu und knüpfte eine Konversation an, bei welcher Liszt, innerlich die Zähne knirschend, sich nur durch stumme Verbeugungen und ein kurzes:

„Ja, Sire —", betheiligte.

„„Erinnern Sie Sich noch, sagte endlich Louis Philippe, wie Sie als Knabe bei mir, dem damaligen Duc d'Orléans, spielten? — wie viel hat sich inzwischen verändert.""

„Ja", platzte Liszt los, „aber nicht zum bessern!"

Die Folge hievon war, daß Louis Philippe eigenhändig einen Strich durch Liszt's Namen zog, welcher auf der Liste derer stand, die durch das Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet werden sollten. —

Wie der Bourgeoisie, so stand Liszt auch zeitweise dem Adel gegenüber. Auch hier tritt uns manches Wort entgegen, das einer inneren Feindseligkeit ähnelt und gleichsam in Opposition zu treten scheint zu den Beziehungen, die zwischen ihm und der Aristokratie bestanden. Aber auch hier ist seine Gereiztheit keine, die dem Stand als solchem gilt. Es war gerade die Zeit, wo in Frankreich die „Aristokratie des Geistes" von der sie vertretenden Gelehrten- und Künstlerwelt diskutirt, das Bestreben ihren Vertretern im praktischen Leben Stellung und Geltung zu gewinnen von den hervorragendsten Männern, unter ihnen von Guizot, welcher

mehrfach bemüht war in Wort und That ihr den gebührenden Ausdruck zu geben, angestrebt wurde.

Hatte auch die Macht des Geistes zu allen Zeiten ihre Geltung erprobt und ihre Vertreter sich auf den Höhen der Gesellschaft bewegt, so waren es doch nur einzelne über alle Hervorragende, die diese Höhen erstiegen zu haben, als besondere Gunst des Geschickes sich rühmen konnten. Der die Intelligenz vertretende Gelehrten- und Künstlerstand blieb von ihnen ausgeschlossen und der Stand, welcher das innere Triebwerk alles geistigen Lebens und Fortschrittes ist, blieb mit seinen Rechten im Staatsleben, sowie in der gesellschaftlichen Ordnung und Geltung hinter dem Adel und dem reichen Bürger zurück. Ein positives Mißverhältnis. Das philosophische Zeitalter hatte diese Mißverhältnisse nicht lösen, nur lockern können, und selbst die Jakobinermütze von 1789 hatte nur durch ihren Terrorismus die Ringe periodisch zu durchbrechen gewußt, welche Tradition und Geschichte um die Vorrechte der Geburt gezogen. Wo Vorrechte sind, sind auch Nachtheile. Das Bewußtsein derer, denen die letzteren anheimfielen, mußte endlich zum Schwert werden, welches die weltgeschichtliche Göttin Justitia zwang gleiches Gewicht in die Wage der Stände zu legen. Das so geschmähte französische Bürgerkönigthum hat, indem es den Sieg des Mittelstandes manifestirte, keinen geringen Antheil an der großen nun hinter uns liegenden Bewegung, welche Frau Justitia von dem historischen auf das humane Piedestal hob. Nichtsdestoweniger war mit diesem Sieg auch eine gesellschaftliche Gleichstellung erreicht. Gesellschaftliche Tradition und Etikette blieben im Besitz ihrer bisherigen Rechte und Exklusivität, was den Männern der Intelligenz um so empfindlicher sein mußte, als ihre Beziehungen zum intelligenten Theil der Aristokratie eben so vielseitige wie tiefliegende waren, innere Konflikte aber in der Berührung beider, namentlich jetzt, wo das Bewußtsein und die Thatsache gleicher Rechte im Staat nothwendig auch das Bedürfnis gleicher gesellschaftlicher Stellung hervorrief, nicht ausbleiben konnten.

„Aristokratie des Geistes" wurde das Schlagwort für alle diejenigen, welche sich auf Würde und Adel ihrer geistigen Bevorzugung stellend innerhalb des socialen Lebens die Gleichstellung mit den höheren Schichten erstrebten. Dieser Theil kannte nicht wie das kleine Talent das eitle Liebäugeln mit dem aristokratischen

Salon, dem Olymp bürgerlicher Phantasie — im Bewußtsein seines eingeborenen Geistesadels und seiner Bildung verlangte er ohne gesellschaftliche Einschränkung überall verkehren zu können und den Verkehr auf einen ebenbürtigen Fuß gestellt zu sehen. Wie Viktor Hugo seine Bolzen gegen das zeitfremde klassische Ideal richtete und der Poesie den dichterischen Adel an Stelle des konventionellen Adels erkämpfte, so kämpfte er für die der Intelligenz und des Talentes würdige Stellung und für ihre Würdigung in den Augen der Welt.

Gab es auch in dem intelligenteren Theil der französischen Aristokratie so manche, die sich über die Vorurtheile der Tradition erhoben, so bildeten sie doch nur die Ausnahmen von der Regel; wobei sich nicht verschweigen läßt, daß den Künstlern und Gelehrten gegenüber auch nur Ausnahmen gemacht werden konnten. Ihre allgemeine und Weltbildung war keineswegs derartig, um sich mit Leichtigkeit auf dem glatten Parquet der Vornehmen bewegen zu können. Liszt, dem glückliche Umstände alle diese Kalamitäten schon in den Knabenjahren beseitigt zu haben schienen, stand trotzdem, wenn auch nur zum Theil, unter dem bitteren Gefühl, welches seine Standesgenossen zum Kampf gegen die Vorrechte der Aristokratie antrieb. Sein eingeborenes Gefühl für die Würde der Kunst und des Künstlers, sein einem religiösen Dogma gleichender Glaube an diese Würde, sein für Humanität entflammtes Wesen fühlte sich durch die oft mit Ostentation sich geltend zu machen suchenden Vorrechte verletzt, um so leichter, je heißer und reiner jene Gefühle ihn beherrschten. Seine Anschauungen und Empfindungen kamen hier fortgesetzt in eine Reibung, die durch seine Beziehungen zu aristokratischen Familien noch vermehrt wurde, um so mehr, als diese Beziehungen jetzt, da er ein junger Mann war, die Folie seiner gesellschaftlichen Stellung bildeten. Aus ihr ward ihm manche Bitterkeit.

War dem jungen Künstler als Knaben nur die Mißgunst der Kunstgenossen geworden, so trat ihm jetzt als jungem Manne noch die der jungen Kavaliere entgegen, die mit Recht in ihm einen gefährlichen Rivalen sahen, dessen geniales und liebenswürdiges Wesen ihr eigenes im gesellschaftlichen Leben und, was bei dem Kavalier schwer wiegt, — in den Augen der Frauen verdunkelte. Was sie als Aristokraten nicht besaßen, besaß er, und die Eigenschaften, welche Geschichte und Tradition nur ihnen vindicirte und

die ihnen dennoch so oft abgingen, waren ihm angeboren. Der historische, nach Seite der Ritterlichkeit sich verkörpernde Adelstypus, jene heroische Anlage, welche ritterlich stets bereit ist gegen Angriffe und zur Hilfe Anderer das Schwert zu ziehen, jenes mit der Zuversicht künftigen Sieges auftretende Unberührtsein bei momentanen Niederlagen, und dann vor allem die stillschweigend angenommene Verachtung des Habens um des Seins willen, die Verachtung des Kleinlichen und des Gemeinen, der Stolz nie zu empfangen, ohne auch Geber zu sein, war bei ihm auf das seltenste ausgeprägt. Sogar jene Eigenschaft, die nur in den Kreisen sich entwickeln konnte, in deren Händen Jahrhunderte lang das Seil und Gängelband der Kabinette, die Diplomatie, lag: die raffinirte Art zu verstehen, was nicht gesagt werden soll, war ihm so eigen, wie nur irgend einem der berufensten aus ihrer Mitte. Grund genug ihm in dieser Gesellschaftsklasse Gegner zu schaffen, und sicher, daß die Reibungen, welche Liszt durch Impertinenzien jugendlicher Kavaliere wurden, dazu beigetragen haben seinen Künstlerstolz zu mehren und ihn in das Heerlager der journalistischen Vertreter der „Aristokratie des Geistes" zu führen, aber keineswegs haben dieselben sein aktives Hineintreten in die Tages- und Zeitfragen hervorgerufen. Der freie stolze Sinn war Liszt angeboren, wie er vor ihm einem Händel, Gluck, Beethoven angeboren war, nur daß er bei letzteren weniger von der Strömung der Zeit getragen ein Ausdruck des nur künstlerischen Selbstbewußtseins erscheint, während er bei Liszt sich verbunden zeigt mit den humanen Idealen modernen Geistes.

Aber auch hier ist seine Gereiztheit keine, die dem aristokratischen Stand als solchem, nämlich der Höhe und Macht galt. Selbst damals, als der Graf St. Crig einer Heirath zwischen seiner Tochter und ihm vorgebeugt, was wohl ein erster geheimer Sporn seiner demokratischen Gesinnungsentwickelung sein mochte, mengte sie sich nicht in seinen persönlichen Verkehr. Noch weniger jetzt. Dem Menschen gegenüber schwand sein Groll und mehr in der Entfernung brach er los wie ein verhaltenes Gewitter, aber er wurde nicht zu Gift, welches gesunde Organe zerstört. Seine Pfeile richteten sich im persönlichen Verkehr gegen die Fehler des Gefühls und der Form, welche unschön waren und im Widerspruch standen mit echter aristokratischer Empfindung. Und journalistisch zeigten sich die Spitzen dieser Pfeile nur vorübergehend, meist in der Form leichten

Spottes. Hier — journalistisch — tritt Liszt ausschließlich auf als demokratischer Kämpe für Kunst und Künstler, wobei stillschweigend der Adel ihm als Gradmesser diente seine Forderungen — nicht an diesen, sondern an die Künstler zu stellen. Bei ihm wie bei allen andern hat sich an der Aristokratie des Standes die gesellschaftliche Würde der Aristokratie des Geistes erheben gelernt. Er verlangte vor allem von dem Musiker, daß er in den Besitz einer allgemeinen Bildung sich setze und durch seine Bildung sich zu jenem hinauf arbeite.

Schon in seiner gährenden Jünglingsperiode machte sich bei Liszt der Charakterzug geltend, welcher im Leben Person und Sache scheidet und, im Hintergrund einen weiten mit großem Wahrheitsgefühl verbundenen Horizont, den Dingen auch nach Außen gerecht wird. Diesem Charakterzug gegenüber schwindet der Anschein der Parteigängerschaft, den Liszt durch seine Ex- und Deklamationen über Volk und Volksbildung, durch seine Erbitterung über Louis Philippe und seine Ausfälle auf die Aristokratie sich gegeben, nur eine jugendlich-feurige Natur in den Vordergrund stellend, die dem Ideal der Freiheit nachstürmt.

Seine „demokratischen" Gesinnungen sind in der höheren Gesellschaftsschicht eben so oft ein Stein des Anstoßes geworden wie seine „aristokratischen" in der Künstlerwelt und bürgerlichen Gesellschaft. Und doch irrten beide Parteien. Er stand auf Seite des Volks — ein Demokrat, und stand auf Seite des Adels — ein Aristokrat, und im Grunde nicht der eine noch der andere war er Künstler, der dem hier wie dort erblühenden Schönen und Bedeutenden nachstrebte.

Er hat immer geistreich gegen das protestirt, was man seine „politischen Meinungen" nannte. „Ein Künstler, sagte er, kann Ideen, abstrakte Ideen haben, aber er kann nicht Meinungen dienen, ohne seinen Beruf unmöglich zu machen. Für die Kunst liegt die Lösung aller Meinungen in dem Gefühl für die Menschheit."

Dieser Anschauung gemäß strebte er die Kunst über die Sphäre der Politik zu erheben und über allen Kämpfen zu erhalten. Darum lieh er sein Spiel niemals politischen Agitationen, selbst dann nicht, wenn seine Sympathien mit ihnen waren. Auch zu Gunsten kämpfender Parteien spielte er nicht. Seine politischen Meinungen lagen in dem „Gefühl für die Menschheit". Hier waren seine

Sympathien immer erregt und thatbereit, mochte es der Vertheidigung der Rechte und Würde des Menschen oder dem Kampfe um Geistesgüter, um Ideen gelten.

Demokrat und Aristokrat zugleich stellte er sich auf Seite der Unterdrückten und Nothleidenden des Volkes. Hier war er Demokrat: kühn im Fordern. Zugleich stellte er sich auf Seite derer, an welche die Forderungen gestellt wurden. Hier war er Aristokrat: groß im Geben. Den Hungrigen und Nothleidenden gab er den Weizen seiner Felder — die Frucht seiner Arbeit. Hunderte seiner glänzenden Koncerteinnahmen wanderten zu den Komités der Fabrikarbeiter, der Wittwen und Waisen, der Kranken und Blinden; ganze Summen in die Hände derer, welche Pensions- und Unterstützungskassen für arme Musiker gründeten. Er half den Künstlern Monumente setzen und ward der Dolmetscher ihrer Werke. Er vertrat ihre Interessen, ihre geistigen wie die ihrer Stellung, und kämpfte hier nicht nur mit der Schwertschneide des Wortes, sondern mit der schwerwiegenden That guten Beispieles.

Seine Erbitterung gegen das vandalistische Bürgerkönigthum, seine Weigerung vor Louis Philippe zu spielen, seine kühne herausfordernde Haltung, die er so oft gegen impertinente Persönlichkeiten der hohen Gesellschaft annahm, sind Lanzen, welche er für die Stellung der Künstler brach. Wenn er die Diamanten Friedrich Wilhelm's IV. zornig in die Koulissen wirft, wenn er mit trotzigem Wort dem Zaren Nikolaus I. die Stirn bietet, wenn er sich weigert den Königen Ernst August von Hannover und Ludwig I. von Bayern die üblichen Einladungsvisiten zu seinen Koncerten zu machen, wenn er am spanischen Hof vor der Königin Isabella nicht spielen will, weil die Hofetikette die persönliche Vorstellung des Künstlers verbietet — so sind das nicht die Launen und der Übermuth eines verwöhnten Virtuosen, sondern die Handlungen eines Aristokraten des Geistes, der seine Würde vertheidigt und ihre Anerkennung erkämpft. — Nach dieser Seite hin ist Liszt ein Held, ein Vorkämpfer des Jahres 1848, dem selbst die persönlichen Interessen, welche bei seiner Virtuosenlaufbahn mit unterliefen, kein Blatt seines Lorbeers rauben konnten. In seinen Thaten sprach sich seine Gesinnung aus. Ihm galt die Idee — er war Künstler. Principien, Doktrinen dieser und jener Partei als solcher berührten ihn wenig.

Die auffallende Erscheinung, daß Liszt gerade damals, wo

seine demokratische Gesinnung sich entwickelte, viel mit der Aristokratie verkehrte, findet hierdurch ihre Erklärung und Deutung. Mit vielen hochstehenden Familien stand er nicht nur in künstlerischen, sondern auch in persönlichen Beziehungen. Man sah ihn oft im Palais des österreichischen Gesandten Graf Apponyi, dessen geistvolle und einflußreiche Gemahlin ihn ihres besondern Schutzes würdigte, in den Salons der Gräfin Plater, der Duchesse de Duras, im Hause ihrer Töchter, der schönen Duchesse de Rauzan und der Vicomtesse de Larauche-Foucold und vieler anderer aristokratischer Familien. Diese gehörten nicht nur zur Elite der geistvollen und großen Welt: sie gehörten zum Theil, wie die Herzogin von Duras mit ihren Töchtern, zu der Spitze der altadeligen Gesellschaft des Faubourg St. Germain, welche durch ihre stark legitimistischen Meinungen und starke Opposition gegen alle anderen Regierungsformen eine historisch-politische bis heutigen Tags noch nicht ganz erloschene Macht in Frankreich waren.

Liszt's bürgerliche Freunde fanden an diesem Verkehr vielfach Anstoß, und nur die zweifelhafte Stellung sehend, in welcher er sich hier und dort, mit Republikanern und Aristokraten, mit Trägern des Fortschritts und mit Konservativen verkehrend befand, nannten sie ihn nicht selten einen Abtrünnigen. Daß er zu denen gehörte, welche wie Goethe Fürstengunst mit Freiheit des Gefühls zu verbinden wußten, ließ sich erst später erkennen.

Sein Enthusiasmus für das Volk aber und seine aristokratischen Beziehungen waren zwei Dinge, welche sich in jener Zeit, wo alles auf die Spitze getrieben war, nicht nur so en passant berühren konnten. Sie brachten ihn in innere Reibungen, ja halb und halb in eine Sackgasse, der er sich nur durch Zurückhaltung seiner Volkssympathien in den Kreisen, wo er durch Bloslegung derselben verletzt haben würde, entziehen konnte. Dieser durch die Lage der Dinge hervorgerufene Widerspruch erzog ihm für den gesellschaftlichen Verkehr Eigenthümlichkeiten, die ihm zur zweiten Natur wurden. Verbunden mit der Feinheit und Schärfe seines Geistes wurden sie zu charakteristischen Reizen, welche seine Unterhaltung pikant-geistreich machten und sie fliehen und suchen ließen. Diese Eigenthümlichkeiten waren Witz und Ironie. Beide haben ferne stehende Personen oft über seine Ansichten in die Irre geführt. Aber nicht allein die gesellschaftlichen Konflikte ent-

wickelten diese, sondern auch von anderer Seite wurden sie gefördert. Die Ironie war in Paris unter Künstlern und Schöngeistern geradezu Mode. Ebenso Wortspielereien, an denen Liszt viel Gefallen fand. Ein Beispiel ist sein aus Venedig an Heine gerichteter Brief[1]), wo das Wort »s'asseoir« in geistvoll ironischer Weise Spötteleien des Dichters zurückschlägt. Die mit Negationen aller Art gesättigte pariser Luft fand in solcher geistvoll-ironischen Plänkelei ihren Salonton.

Liszt's ironische Ausdrucksweise entwickelte sich damals zur Form, welche die Gedanken in witzige Verneinung hüllt. Seine immer thätige Phantasie faßte ein Wort, einen Gedanken, eine Situation — und in Blitzesschnelle wurden sie zu einer ironisch-schillernden Leuchtkugel, die er keck und leicht dahin, dorthin warf. Je mehr der Jüngling reifte, um so glänzender entwickelte sich diese Seite seines Witzes. Er war wie Champagner: perlend, überschäumend, berauschend. Seines Witzes ironische Spitzen aber verletzten nicht, sie waren abgebrochen durch seine Noblesse und Liebenswürdigkeit, welche seine ironische Art vor dem zerfressenden Gift bewahrte, mit dem Heine's Ironie durchzogen war. Bei Liszt war sie überwiegend geistvolles Spiel des Moments, bei Heine hingegen war sie der Ausdruck innerer Zerrissenheit und pessimistischer Weltanschauung. Im geistigen Leben Liszt's ist sie nie eine starke Dissonanz geworden, obwohl sie in seinem persönlichen viele kleine Dissonanzen hervorgerufen hat.

Im Hintergrund seiner Ironie lagen allerdings noch andere, tiefer liegende Dinge als die eben erwähnten. Psychologisch sind sie die Hauptquelle derselben. Es ist der schon früher berührte ideale Schmerz, dem sich hoch und warm angelegte Naturen wohl selten im Leben entziehen können und der sich vielleicht ein Tribut nennen läßt, welchen die Geistigbevorzugten ihrem höheren Schicksal entrichten müssen, ein Schmerz, den wohl kein Künstler tiefer in sich getragen wie Liszt. Er lag in seiner geistigen Organisation. Das Herz voll Ideale und die reale Welt voll Trübsal — dieser Bruch des Unendlichen und Endlichen war ihm nie jäher als nach der Julirevolution mit ihren klaffenden socialen Wunden entgegen getreten. Er war in jener Gemüthsverfassung, welche subjektive Naturen leicht zum thatlosen Weltschmerz oder zum flauen

1) Liszt's Gesammelte Schriften, II. Band, Brief No. 8.

Zustand der Blasirtheit führt. Für beide Richtungen aber war seine Natur, trotzdem sie nicht frei von Weltschmerz war, zu gesund und kräftig; auch war seine Anlage zur Objektivität zu groß, um innerlich versinken oder auch zum Indifferentismus verflachen zu können. Den Schmerz aber, den er durch den Bruch, welcher zwischen dem realen und idealen Dasein lag, empfand, suchte er durch die Ironie zu verdecken.

Diese Stimmung des Gemüthes war in seinen Jünglingsjahren sehr ausgeprägt, oft heftig und schroff, aber doch ohne die Zerrissenheit und ohne das Gift, wie sie den Romantikern eigen waren. Im Ganzen schwebte eine milde ergreifende Schönheit über seinem Schmerz. Er sieht das Elend, und wo er es trifft auf geistigem, auf hartem Lebensboden, sucht er die Hand auf die Wunden zu legen und der Schmerz wird zum Erbarmen mit den Leiden seiner Mitmenschen. Erbarmen aber ist nach christlicher Anschauung eine Vorthat der Versöhnung. Liszt's Schmerz trug immer einen Versöhnungszug in sich, ebenso wie er nie ein thatenloser war.

Im Lauf der Jahre entwickelte er sich zu verschiedenen Formen. Er blieb nicht nur Ironie und nicht nur humanes Liebeswerk: er trat auch in sein künstlerisches Schaffen, sich verdichtend zum Kunstwerk. Die edelsten Früchte seines Geistes sind von der Idealität seines Schmerzes untrennbar.

In seiner Jünglingsepoche aber und im Tagesleben äußerte er sich als Ironie, die umflackert von dem Brillantfeuer der Phantasie und im Zusammenstoß seiner demokratischen und aristokratischen Gesinnung zu sprühenden Witzesfunken wurde. Sein damaliger Verkehr mit der Aristokratie, sowie der romantische Salonton der pariser Poeten und Künstler entwickelte diese Form, welche noch an Reiz gewann durch eine kurze, aphoristische, den Stempel des Originellen verschärfende Ausdrucksweise. Begleitet von einem ungemein anmuthigen Lächeln gab er seine ironischen Bemerkungen meist in Bildern, wobei seine Redeweise schnell, kurz, abgebrochen war. Im Ganzen war diese Art seinem geistigen Zustand entsprechend. Gefüllt mit Zündstoffen aller Art, entlockte die leiseste Reibung ihm sprühende Funken.

XII.

Neue Bahnen.

(Paris 1834 — 1835.)

Liszt als Schöpfer des modernen Klavierspiels. Historische Skizze des klassischen und brillanten Klavierspiels. Im Concertsaal. Kampf mit den Klassikern. Kritikasterei.

Und dieser Zündstoff drängte vor allem sich künstlerisch zu entladen.

Aus ihm brach die große Umwälzung hervor, welche Liszt, das Banner der Romantik auf dem Gebiet des Klavierspiels schwingend, hier vollbracht hat, aus ihm der Kampf, welcher an seine Person geheftet sich auch hier zwischen alt und neu, klassisch und romantisch entspann.

Liszt hatte, seitdem er Paganini gehört und Berlioz und Chopin und romantischer Spuk in sein Wesen getreten, noch nicht wieder öffentlich gespielt, und alles das, was er in dieser Zeit innerer Entfesselung, feurig-energischen Aufflugs und hochfliegender Ideale für seine Kunst erreicht, war der Außenwelt fremd geblieben. Nun trat er wieder vor die Öffentlichkeit, ein anderer als die Pariser ihn gekannt.

Was er in diesen Jahren als Pianist gewonnen, war nach Seite der Technik eine großartige Erweiterung des Passagenwerks, der Doppelgriffe, des Akkordspiels, der Sprünge, der Anschlagsgattungen und Nüancirungen — technische Errungenschaften, welche mit dem Glanz eines großen und vollen Tones, mit einer titanischen Kraft und schwindelnden Rapidität auftraten. Dabei hatte jeder Einzelfinger eine Unabhängigkeit von den anderen und doch eine Kraftäußerung erreicht, wie sie vor ihm wohl keinem Pianisten vorgeschwebt. Seine Hand fand und konnte das unmöglich

scheinende. Sie fand die Kunst auf dem Klavier fern von einander liegende Töne, welche für zehn Finger zu erreichen unmöglich geschienen, gleichzeitig erklingen zu machen, ja sogar gleichzeitige Melodien und Gedanken — die Einzelstimmen eines polyphonen Gewebes — durch Verschiedenheit des Anschlags und der Nüancirung so zu sondern, daß sie nicht allein dem Spieler faßlich, sondern auch dem Hörer deutlich unterscheidbar waren. Kontrapunktische Formen, insbesondere die Fuge als höchste musikalische Vertreterin gleichzeitig auftretender Stimmen, sind hiemit nach ideeller Seite dem Klavier erst erobert worden. Vordem hatte man sie beim Vortrag mehr als harmonische Massen behandelt, wobei die Klangeinheit des Klaviers die Einzelstimmen vollends verdeckte. Nur durch das Streichquartett mit seiner Klangverschiedenheit wußte man die Einzelstimmen einer Fuge vollkommen unterscheidbar zur Ausführung zu bringen.

Aber nicht nur polyphone, auch brillante, sowie anmuthsvolle Bewegung ausdrückende Formen erhielten durch sein Spiel neue Wendungen, indem er jene vielseitige Gliederung der Figuren, Läufe, Passagen und Melodien schuf, welche sich mit „musikalischer Interpunktion" bezeichnen läßt. Einzeltheile, die sonst ohne Abgrenzung monoton und glatt in einander flossen, trennte er, hiermit die Formen zum Spiel der Phantasie erhebend. Aus Läufen stiegen neckende Geister hervor und Melodien wurden zu Dialogen. Diese für die allgemeine Entwickelung des Vortrags eingreifenden Errungenschaften hingen nicht nur mit „technischen Künsten" zusammen: sie hatten zum Hintergrund einen Geist und eine Phantasie, welche neuschaffend und umgestaltend Klaviermusik und Klavierspiel ergriffen. In ihnen lagen Technik und Vortrag. Seine Technik war keine erlernte Kunst, sie war Produkt und Sprache seines Geistes. Höher darum, eingreifender und bahnbrechender noch als durch die genannten Momente zeigte sich sein Spiel da, wo diese gleichsam aus ihm herausblitzten und alle technische und formelle Bindung sich auflöste in den Wechsel und Fluß geistiger Freiheit und Unmittelbarkeit, da wo diese Unmittelbarkeit gleich einer Naturgewalt hervorbrach und seine Technik zur phänomenalen machte. In Augenblicken, wo er am Klavier saß und der Dämon der Phantasie in ihm lebendig wurde, schienen alle Saiten seines Geistes zu erbeben und die ganze Skala seelischer Erregungen, vom unfaßbaren Hauch bis zur charakteristischen Schärfe, von der äußersten

Zartheit bis zur höchsten Kraft entfesselt und die musikalische Psyche von jedem Joch, das Formalismus und Tradition ihr geschaffen, befreit. Unter seinen Fingern wurden Themen, Melodien, Harmonien, Passagen- und Figurenwerk zu einer Sprache, welche „alle Zungen redete". Sie jauchzten und weinten, sie sehnten sich und flehten, triumphirten und beteten — und das alles mit einer Gewalt des Ausdrucks, einer Kraft und Innigkeit, Klarheit und romantischen Schwärmerei, einer himmlischen Verzückung und doch irdischen Pracht, wie Paganini, dem die Weite des Geistes und der Seele durchglüht von Gottgefühl und Gläubigkeit versagt geblieben, sie nie erreichen konnte. Die Sprache der Kunst ist an den Künstler gebunden.

Als Liszt der pianistischen Kunst das romantische Banner zu entrollen begann, feierte das klassische Spiel in der „Brillance" eine noch ausschließliche Herrschaft. Mit ihm trat demselben plötzlich ein seinem Wesen entgegengesetztes Neues auf, womit auch auf diesem Gebiet der Zeit ihr Recht ward und der moderne Geist neuschaffend und umgestaltend sich Bahn brach. Mit schöpferischer Gewalt vollzog Liszt hier eine vollständige Umwälzung. Nicht nur, daß er der Technik Allfähigkeit des Ausdrucks und dem Vortrag eine das seelische Leben umfassende Weite und Tiefe erreichte: auch jeder einzelne Theil der Klaviermusik ward unter der Berührung seines Geistes zu einem Neuen. Alle Theile aber, die nebensächlichen wie die hauptsächlichen, schienen begeistet und beflügelt von der Macht seines Genius. Ornamentik und Passage, die Theile der Komposition, welche vor ihm und Chopin nur Mittel graziöser Form und äußeren Glanzes waren, verinnerlichte und erhob er zu einer Sprache bald der inneren, bald der äußeren Welt. Besonders entfaltete er die Passage, dieses bis dahin leere Prunkmittel der Virtuosen, zu ungeahnter Vielseitigkeit. Er tauchte sie in den ganzen Reichthum des Gefühls, aber auch in den Farbenglanz der Phantasie: sie ward ihm ein Mittel dichterisch-malender Stimmung. Bald Landschaft zu einer Scene, bald Rahmen zu einem Bild, bald malerischer Hintergrund zum Gedanken, zum Gefühl oder zum Motiv und zur Melodie war sie ihm eine unmittelbare Sprache der Welt, die er in sich trug.

So erschienen unter seinem Vortrag alle Theile der Klaviermusik gesättigt mit geistigem und poetischem Gehalt, und sein Spiel trat den Zeitgenossen entgegen als ein Vollausdruck des in

der Romantik sein erstes allgemein historisches Kunstdebüt feiernden modernen Geistes. D'Ortigue schrieb damals in der Gazette musicale de Paris die merkwürdigen den Höhenflug seiner Ideale, sowie sein an das Wunderbare grenzendes Spiel charakterisirenden Worte: „Unser Künstler erblickt in allen Künsten und besonders in der Musik ein Zurückprallen, einen Widerschein der allgemeinen Ideen, so wie im Universum Gott. Er ist der poetischste vollendetste Inbegriff aller Eindrücke, die er empfangen hat. Diese Eindrücke, die er allem Anschein nach vermittelst der Sprache gar nicht wiedergeben und in klaren bestimmten Gedanken aussprechen könnte, diese reproducirt er in ihrer ganzen unbegrenzten Ausdehnung, mit einer Kraft der Wahrheit, mit einer Gewalt der Natur, mit einer Energie der Empfindung, mit einem Zauber der Anmuth, welche unerreichbar sind. Bald ist seine Kunst passiv, ein Instrument, ein Echo: sie drückt aus, sie übersetzt; bald ist sie wieder thätig: sie spricht, sie ist das Organ, dessen er sich zur Entfaltung der Ideen bedient. So kommt es, daß Liszt's Vortrag kein mechanisches, materielles Exercitium, sondern vielmehr und im eigentlichen Sinn eine Komposition, eine wirkliche Schöpfung der Kunst ist."

D'Ortigue hatte mit diesen Worten den hohen geistigen Gehalt von Liszt's Spiel richtig erkannt: es war untrennbar von seinen Ideen, von seinen Kunst- und Virtuosenidealen. Sie standen im Hintergrund, sie gaben den Ton und den Takt an. In dieser Periode hatten sie bestimmtere Gestalt und Liszt's einstiges Verlangen nach Priesterweihe löste sich auf in dem Gefühl specifischer Kunstmission, aber ohne daß das eine das Wesen des andern aufgehoben hätte. Beide vielmehr vereinten sich in seinen Kunstidealen. Von dem Augenblick an, wo Liszt den Wanderstab ergriff und Europa's Länder als Klavierspieler durchzog, von dem Augenblick an begann die erste seiner künstlerischen Missionen, die pianistische, sich zu vollziehen, von da an ist er nicht nur der reisende Virtuose, sondern der Prophet und Gesetzgeber neuer Kunstbahnen.

Obwohl es bis zur gegenwärtigen Stunde musikalische Richtungen giebt, die mit bewundernswerther Ausdauer an der Tradition des klassischen und brillanten Klavierspiels festhalten, das moderne Spiel als eine Verirrung bezeichnend, so sind sie doch alle von ihm beeinflußt, sei es bezüglich des Anschlags und der Ausbildung der

Technik oder sei es bezüglich der Gliederung der Figuren, Passagen und Melodien, sowie der Nüancen der Tongebung. Es gehört mit zur öfteren Ironie der Geschichte, daß die Gegner des Fortschrittes sich in den Mitbesitz der Vortheile setzen, welche zu den Errungenschaften derer gehören, die von ihnen bekämpft werden.

In den genannten wunderbaren und sagenhaft klingenden Eigenschaften lag die Entfaltung des Zündstoffes, der durch die geistige Atmosphäre jener merkwürdigen Jahre sich in Liszt entwickelt hatte — sie wurden zu einer reichen Fülle gesunden Samens, der hineingestreut in die Entwickelung des Klavierspiels und der Klaviermusik hier eine neue Epoche hervorrief, in jener Zeit aber auf diesem Gebiet zum Aufruf des Kampfes zwischen Altem und Neuem, zwischen Romantik und klassischer Tradition wurden.

Man muß, um würdigen zu können, was alles Liszt dem Klavier damals abrang und wie umwälzend er auf die Fortbildung und Entwickelung des Klavierspiels und gleichzeitig auch auf die Entwickelung des Stils der Klaviermusik einwirkte, zurückdenken, auf welcher Stufe sich während der Restaurationsepoche Virtuosenthum und Klaviermusik befanden, wie sehr sie Nachblüthen und Ausläufer des achtzehnten Jahrhunderts mit seiner musikalischen Klassicität und formellen Bindung waren und wie fern sie den Idealen standen, welche die Kräfte unseres Jahrhunderts, speciell die der dreißiger Jahre, in Bewegung gesetzt haben.

Jene Stufe war analog der Kunstrichtung, welche in Frankreich wie in Deutschland von den die Neuzeit vertretenden Romantikern bekämpft wurde und im „lyrischen Stil" der Klassiker wurzelte. Bei diesem — Beethoven's Werke ausgenommen — waren Klangschönheit, sowie ebenmäßige Form bezüglich des Perioden- und Satzbaues die Grundzüge, um nicht zu sagen: sein Wesen selbst. Ihnen entsprach das Klavierspiel, welches wieder im Einklang stand mit der Beschaffenheit der früheren Instrumente, die in keiner Weise die Ausführung einer Musik unterstützt haben würden, welche auf Fülle des Tones, auf ausgeprägte Nüancirung und Vielseitigkeit des Anschlags Anspruch erhoben hätte.

Fétis le père, welcher das frühere Klavierspiel noch aus eigener Beobachtung kannte und diese Kenntnisse nicht, wie wir heutigen Tags, aus dem Vergleich der älteren Klaviermusik und des früheren Klavierbaues mit der Klaviermusik und dem Bau der Instrumente der Jetztzeit gewonnen hatte, sagt darüber: „Der schwache Klang,

die dünnen Saiten der alten Klaviere boten armselige Hilfsquellen für das Kolorit der Ausführung. Die Gegensätze des Kräftigen und Zarten konnten nur schwach angedeutet werden. Hieraus erklärt sich die Seltenheit der Nüancen der Musik Clementi's, Haydn's, Mozart's, Dussek's und anderer Meister dieser Epoche. — Gegen Ende des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts wurden in der Konstruktion der Instrumente große Verbesserungen gemacht, namentlich beim sogenannten „großen Piano" (Flügel), das eine halbe Oktav an Umfang gewann und unter den Händen Broadwood's und Erard's zu großer Vollkommenheit gelangte. Von da an gewinnt die Klaviermusik an Farbe, die Ausführung wird eine kräftigere und aus den weichen und markigen Tönen des Instrumentes entfaltet sich die Möglichkeit des gebundenen Spiels, des ausdrucksvollen Gesangs." So Fétis.

Die Entwickelung dieser letzteren Eigenschaften — gebundenes Spiel und ausdrucksvoller Gesang — gehören den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts an. Überhaupt hatten erst in dieser Zeit, welche dem virtuosen Klavierspiel Vorschub leistend den „lyrischen Stil" der klassischen Periode in den „brillanten Stil" umwandelte, die allgemeinen Gegensätze des Anschlags, legato und staccato, forte und piano, ihre Ausprägung gefunden. Mit ihnen hatte der Fingersatz sich festgesetzt und geregelt, welcher ihre Anwendung bei Melodie und Harmonie, sowie bei dem ornamentischen Theil der Klaviermusik möglich machte. Mit dem Hervortreten der virtuosen Elemente der Technik trat der innere Gehalt der Musik in den Hintergrund, zur Nebensache werdend, eine Richtung, welche durch Czerny, Abbé Gelinek, Kalkbrenner, Pixis, Herz u. A. zur Ausbildung gelangte, während die höher begabten Virtuosen wie Clementi, Hummel, Moscheles das virtuose Element wohl im hohen Grad steigerten, es aber mit dem lyrischen, von den Klassikern entwickelten Gehalt zu verbinden suchten. Bis hinauf zu den vierziger Jahren war das Klavierspiel im allgemeinen der Art, daß Schnelligkeit, Leichtigkeit und Glätte der Figuren und Passagen und bezüglich des Ausdrucks eine weiche, in der Mitte der Empfindung stehende Melodie, welche stark charakteristische Gegensätze des Gefühls ausschloß, seine Hauptvorzüge waren. Eine Gliederung der Passagen, ein Hervortreten der Gedanken, ein bis zur Dramatik gesteigerter Vortrag, eine innere Bewegtheit und Vertiefung des Ausdrucks, Dramatik — alle die Eigenschaften,

welche das von Liszt geschaffene „moderne Klavierspiel" charakterisiren, waren noch nicht zur Entwickelung gekommen. Kontrapunktische Stimmenverwebungen wurden wie harmonische Massen behandelt, Melodie und Begleitung bewegten sich in gleicher Tonstärke, die Einzeltheile gingen unter und verloren in der allgemeinen Harmonie. Das ohngefähr war der allgemeine Typus des Klavierspiels, die Folie für Liszt's Umgestaltung desselben.

Wohl sollte man im Hinblick auf die Klavierwerke Beethoven's und Weber's erwarten, daß die Vielseitigkeit, der kräftigere Pulsschlag und die romantischen Saiten der Lyrik, daß Momente dramatischer Erregung und Bewegtheit auch im Klavierspiel zum Durchbruch und Klang gekommen wären, daß das eine das andere bedingt habe. Dem war aber nicht so. Wie der Geist der Beethoven'schen Musik zu Lebzeiten des großen Meisters ein unverstandener blieb und die Ahnung der historischen Bedeutung seiner Werke, der Glaube an ihre unsterbliche Größe mehr im Gefühl Einzelner als im allgemeinen Bewußtsein lag, ebenso war die Wiedergabe derselben eine solche, welche ihrem Geist nicht gerecht ward. Man spielte sie „klassisch", d. h. streng im Tempo, flüssig, glatt, mit leidenschaftlosen Accenten und liebenswürdigem Gefühlsausdruck. Die stürmische Gewalt, das kraftvolle Sehnen, die ethische Hoheit seiner Musik blieben noch im Buchstaben verschlossen, der bekanntlich erst durch die Romantik mit ihren Umwälzungen seine geistige Lösung fand. Beethoven selbst spielte seine Kompositionen nicht klassisch, wie abgesehen von den vielen Beschreibungen seines Spiels seitens seiner Zeitgenossen sich schon nach dem Charakter derselben behaupten läßt. Er spielte sie „klassisch-romantisch". Seine Vortragsweise aber trat nicht fördernd, auch nicht umgestaltend in die Entwickelung des Klavierspiels. Der Grund lag theils in seiner Zurückgezogenheit vom öffentlichen Leben, theils aber auch in der Richtung des damaligen Klavierspiels, welches virtuosen Elementen zugewandt war und für Werke von so tief geistigem Gehalt wie die Beethoven's nicht die Stimmung besaß. Den Virtuosen jener Zeit war die historische Aufgabe zugefallen die technischen Mittel zu gewinnen und auszubilden, welche zur Darstellung eines neuen und weiteren Kunstinhaltes erforderlich sind.

Beethoven's Einfluß auf die Kunst des Klavierspiels war daher ein indirekter und beschränkter, und seine mit romantischen

Momenten versetzte Vortragsweise blieb von dem größeren Theil der Klavierspieler und Musikfreunde so lange unbeachtet, bis der Inhalt seiner Werke zum Bewußtsein und Verständnis gekommen war und zu einem allgemeinen gemacht werden konnte. War das erstere eine Aufgabe der schaffenden und reproducirenden Künstler, so fiel die zweite Aufgabe den Lehrern, den theoretischen, praktischen und literarischen, anheim. Unter letzteren hat Bernhard Marx sich große Verdienste mit seinen von Vorurtheil und Tradition freien Schriften über Beethoven („Beethoven's Leben und Schaffen", und „Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Klavierwerke") erworben und nicht wenig dazu beigetragen die Eigenthümlichkeiten seines Geistes und seiner Vortragsweise den Gebildeten überhaupt deutlich und verständlich zu machen. Namentlich war er mit der zweiten Schrift bestrebt den Vortrag von Beethoven's Melodie und Begleitung, von rhythmischen und rhetorischen Accenten, von Taktfreiheit und Gebundenheit aus dem Geist seiner Werke darzulegen, wobei er aber zu bemerken übersah, daß alle diese Vortragsmomente Liszt bereits in den dreißiger Jahren erkannt und als Hauptinterpret der Werke des deutschen Meisters gegeben hatte, daß er sie in seinem Lehrzimmer docirte und daß gerade in diesen dem klassischen Spiel entgegengesetzten Momenten die Angriffe sich festgesetzt hatten, welche in dem Kampf der Romantiker mit den Vertretern der Klassiker, von letzteren gegen Liszt gerichtet worden waren. Was in jener Zeit angefochten und bekämpft wurde, steht heutigen Tags als unantastbar da und hat seinen bleibenden Ausdruck in seines Schülers H. v. Bülow's Ausgabe der Beethoven'schen Klaviersonaten gefunden, welche er Liszt gewidmet „als Frucht seiner Lehre".

Die Wendung zum modernen Klavierspiel hat Liszt in den Jahren von 1831—1834 vollzogen.

Als er aber jetzt, nachdem er während dieser Zeit mehr in Privatkreisen als in öffentlichen Koncerten gespielt, wieder vor dem Publikum stand, ein Neuer und ein Neuerer, da hatte es Mühe »le petit Litz« wieder zu erkennen — ein romantischer Himmelstürmer stand vor ihm, keinen Vergleich mit früher zulassend.

Aber auch ein Vergleich mit andern Virtuosen war unmöglich, selbst die Atmosphäre des Koncertsaals schien bei seinen Koncerten verändert. Eine erhöhte Stimmung, Belebtheit, Spannung auf allen Gesichtern. Er selbst auf dem Podium. Um ihn herum im

Halbkreis, graziös in Fauteuils gelehnt, ein Kranz von Frauenschönheit und Vornehmheit — Huldgöttinnen dem Künstler, ihm alle mehr oder weniger bekannt. Unter diesen comtesses et duchesses waren manche seine Schülerinnen, und er hatte vielleicht erst heute morgen gegen die eine oder die andere gestürmt und ihr ein halb Dutzend allerliebste Impertinenzen über ihre Trägheit und Indolenz gegenüber der Kunst hingeworfen. Nun saß alles hier im vollsten Glanz, in voller Toilette wie bei einem grand rout. Leichte Verbeugungen gingen herüber und hinüber, dazwischen Lächeln, Blicke. Während der Pausen trat er in diesen Zauberkreis. Konversation, deren geistreiche Plänkelei Augen und Mimik der Konversirenden verrieth — der Koncertsaal schien umgewandelt in einen Salon, in welchem die gesellschaftliche Etikette der vornehmen Kreise herrscht. Das war alles anders als bei andern Koncerten und Virtuosen. Selten ging da die Etikette über den zweimaligen tiefen, meist unbeholfenen Bückling hinaus, mit welchem der Virtuos den „hohen Adel und das hochverehrliche Publikum" begrüßte und den er am Ende seiner Produktion wiederholte, seinen „tiefgefühlten" Dank für den empfangenen Applaus bescheinigend. Und kam es doch dazwischen vor, daß eine grande dame oder ein grand seigneur den Virtuosen von ehemals durch einige freundliche Worte auszeichnete, dann verrieth seine ganze Haltung, in welche Verlegenheit ihn diese „große Ehre" gebracht. Zusammengebückt zu einem Winkel, von dem sich schwer unterscheiden ließ, ob er konkav oder spitz, lauschte er den an ihn gerichteten Worten, um dann eiligst im Krebsgang sich zurückziehen. Und nun Liszt! Seine schlanke Jünglingsfigur! seine edle stolze Haltung! keine Spur von Befangenheit; jede Bewegung Anmuth und Leichtigkeit, so stand er, der jugendliche Gott mit dem profil d'ivoire, mitten in dem für andere mit chinesischen Mauern umzogenen vornehmen Kreis, ein Aristokrat des Geistes unter Aristokraten des Standes. — Koncertsaal und Publikum — alles war umgewandelt bei seinem Auftreten.

Übte schon Liszt's Erscheinung eine anziehende und aufregende Macht über die Stimmung seines Auditoriums, so steigerte sich diese bis zur Exaltation bei seinem Spiel. Hier war kein Rede mehr von „ruhigem Genießen". Die Stimmungswellen gingen auf und ab, kreuz und quer, leidenschaftlich und erregt bis auf ihren Grund. Ihm gegenüber stand es willenlos, staunend und

erbebend wie unter einer Gewalt und einem Zauber der Natur — eine Einwirkung, die sich nicht immer zu seinen Gunsten geltend machte. Hatte im Koncertsaal die allgemeine Aufregung durch den stürmischen Applaus sich Luft gemacht, so machte sie sich außerhalb desselben Luft durch die stürmischste Kritik.

Das künstlerische junge Frankreich jubelte ihm zu, sein Spiel war ein Triumph der nach Oberherrschaft ringenden Romantik; aber die alten Herren bekreuzten sich und schickten ihr absolutes „Ich verbiete" in die allgemeinen Meinungen und im Nu standen sich Parteien gegenüber, von denen die gegnerische gegen Liszt und seine Vertreter ebenso die klassische Bannbulle handhabte, wie die Académie française gegen Viktor Hugo und seine Genossen. Das war ein Kampf nicht auf Tage, Wochen und Monate, sondern auf Jahre, ein Kampf, der den Charakter des Persönlichen trug und doch in seinen innersten Elementen unpersönlich war: der Kampf einer neuen Zeit mit einer alten, als deren Träger einer Franz Liszt die historische Berufung hatte. Damals aber und nach Außen trug er überwiegend den Charakter des Persönlichen, was, so geringwiegend derartige Dinge gegenüber dem geschichtlichen Sieg einer Sache auch sind, im Leben des Künstlers selbst meist zu einer schweren Last wird, seine Bewegungen hemmend, sein Herz mit Bitterkeit füllend.

Eine unbeschreibliche Erhitzung machte sich geltend und es schien anfangs, als sollte die Gegenpartei Sieger werden — aber nur da schien es so, wo die Feder galt, und nur so lange, als die Pausen währten von einem seiner Koncerte bis zum andern. Im Koncertsaal schwiegen die Meinungen und die zündende Gewalt seines Spieles wiederholte und steigerte sich.

Das war der Moment, wo Liszt zum zweitenmal in Paris Mode wurde. Die Aristokratie an der Spitze, die höheren Bildungsschichten, was auf Rang und Bildung Anspruch erhob, zählte zu seinen Koncertbesuchern — den Gegnern ein Stachel zu größerer Erbitterung. Zu letztern zählten nicht nur alte Herren mit klassischen Grundsätzen, sondern auch sehr viele junge ohne Grundsätze, aber mit um so mehr Unverstand, Mißgunst und Bosheit. Der Neid über seine gesellschaftliche Bevorzugung und seine Koncerterfolge agirte meist im Hintergrund ihrer Referate und Kritiken, alles aufbietend jene zu hemmen. Sie kritisirten nicht nur sein Spiel, sondern auch Äußerlichkeiten plump aufgreifend und hieraus ihre Bolzen schnitzend

seine Person. Welcher Art sie waren, ist aus einem kleinen Dialog zu sehen, den »Le Pianiste« (Journal special analytique et instructif, 1834 Nr. 4) für ihn plaidirend brachte, Für und Gegen, jenes durch eine Dame, dieses durch einen Feuilletonisten, personificirend.

»Comment, Monsieur?« sagte die Dame; „Sie wollen das in Ihr Journal setzen?"

»»Mais, Madame — bewegt er sich doch auf seinem Stuhl wie eine Pythia!""

»Mais, Monsieur« —

»»Mais, Madame, sein Kopf geht ja immer von der Linken zur Rechten. —

»Mais, Monsieur — Sie nehmen für Fehler, was nur eine Folge seiner Aufregung und des ihn beherrschenden musikalischen Gefühls ist. Wie alle seine Gegner, haben auch Sie Unrecht; Sie beurtheilen ihn zu kalt. Ihnen fehlt, um ihn begreifen zu können, die ihm ähnliche Seele: eine Seele, die seinen Vortrag vollkommen macht und aus diesem spricht, so wie der Dichter sagt:

Son âme est dans ses doigts, son âme est dans ses yeux:
Cet artiste parfait semble inspiré des cieux!

Gewiß werden Sie auch lächerlich machen wollen, daß er beim Applaus des Publikums dem nächststehenden Künstler sich ans Herz warf — was wäre natürlicher gewesen?! War das nicht der freie und lebendige Ausdruck des Glückes über den gewordenen Beifall?" —

Ein anderer, ein ernsterer Theil der Gegner — die alten klassischen Herren —, welcher sich mehr an sein Spiel hielt, hatte mit seinen Aussetzungen nicht immer ganz Unrecht. Allein über alles Maß hinausgehend verfehlten auch sie ihr Ziel. Was der junge Künstler erreicht hatte, lag außerhalb ihres Sehvermögens und was an seinem Spiel angreifbar war, erkannten sie nicht. Was bei demselben Angriffspunkte gegeben haben würde, war, daß er im Flammenmeer der Begeisterung stehend die Lohen nicht maß, die er aus seinem Innern herausschleuderte. Voll Kraft und leidenschaftlicher Gluth durchbrach er verheerend und versengend die konventionellen Dämme. Er sprach nur sich aus, sich selbst mit seinem noch unermessenem Sein, dessen Höhen und Tiefen auf- und niederwogten, fliegende Inseln im Weltmeer des Geistes. Das Kunstwerk war der Stoff, an dem er sich entlud.

In diesem Moment war er ein künstlerischer Ausdruck der revolutionären Romantik der dreißiger Jahre, aus dem die Souveränität des Ichs sprach — der Punkt, den zu bekämpfen eine Berechtigung vorlag. Aber sie begriffen weder sein Wesen noch diese neue Bahnen betretende Seite seines Spieles. Um die Schätzung des einen wie des andern übernehmen zu können, hätten sie weder „klassisch“ noch „romantisch“ sein dürfen: sie hätten zu jenen Seltenen gehören müssen, die auf den Bildungshöhen sich bewegend, den Blick getränkt mit geschichtlicher Erfahrung, das Kleine, Accidentielle, das Persönliche und Nebensächliche vom Wesen selbst zu trennen vermögen und deren Gemüth noch in jener Sphäre lebt, wo der Glaube auf bessere Zeiten, auf bessere Menschen, auf höhere Kunst und höhere Ideale hofft. Nur der Kunstkritiker, der so in zwei Welten lebt, objektiv sehend, subjektiv hoffend, wird den großen, aber noch unberechenbaren Erscheinungen im Kunstleben zu folgen wissen.

Doch wie hätten auch sie, die in Kalkbrenner, Pixis, Steibelt und Geistesverwandten die Vertreter klassischen Klavierspiels verehrten, einen jugendlichen Himmelsstürmer wie Liszt begreifen können? Sie hingen sich ebenfalls an Äußerlichkeiten, an die sie sich um so fester klammerten, je weniger sie befähigt waren seinem Wesen zu folgen. Diese seine Todsünden gegen den konventionellen Geist des Klavierspiels waren Übermaß des Ausdrucks, nicht vorgeschriebener Tempowechsel, zu scharfe Accente, veränderte Rhythmik, eigenwillige Verzierungen. Ihnen gegenüber fand die Beschränktheit ihre Schlagwörter in den Bezeichnungen: Effekthascherei, Charlatanismus.

Diese „gegnerische Kritik“ — wenn man mit diesem Namen die allgemeine Zeitungsschreiberei so nennen darf, die nach einer Seite nie einen Ernst, nach anderer nie eine höhere weitsehende Idee in sich trägt, die sogar meist an verkommene Subjekte geknüpft war, welche aus den Tagesereignissen und als Instrumente höher stehender Individuen die Mittel für ihre dunkeln Existenzen zogen und ohne künstlerische Fachbildung heute über Musik, morgen über Bildhauerei und am dritten Tag vielleicht über eine Verbesserung der Feuerlöschmaschinen schrieben — diese gegnerische Kritik, obwohl damals wie heute in der öffentlichen Meinung eine Macht, konnte Liszt in seinen Bestrebungen nicht beirren. Wie jeder Künstler, der ein Eigener, fühlte er sich so ganz mit seinem Stoff Eins,

so erfüllt von ihm, so durch und durch vibrirend unter dem Hauch höherer Begeisterung, daß ein inneres Schwanken ihm unmöglich war. Einem die Lüfte durchsegelnden Adler gleich erschreckten ihn nicht die ihn verfolgenden Rufe. Er flog weiter und weiter, von Höhen zu Höhen. Aber es bildete sich in ihm gegenüber dem Urtheil der Presse jener souveräne Trotz aus, für welchen letztere sich zu allen Zeiten zu entschädigen gewußt hat.

Die Romantiker jubelten ihm enthusiastisch zu. Sie fanden in seinem Spiel sich selbst mit ihren Stimmungen wieder, aber auch hier vermochten nur Einzelne, wie d'Ortigue, Heine, Berlioz, den kühnen Segler zu erkennen, der in den höchsten Sphären des Geistes nach neuen Landen suchte. —

Wie in der Wintersaison 1834 findet sich in der Journalistik 1835 Liszt's Namen wieder vielfach mit dem Koncertsaal verknüpft, häufiger noch als im vorigen Jahr. In dieser Saison war er nicht nur die hervorragendste Virtuosenerscheinung, sondern auch die thätigste. Er gab einige Koncerte mit Berlioz, einige eigene, spielte im Conservatoire de Musique und unterstützte andere Künstler durch seine Mitwirkung.

Historisch am bedeutungsvollsten waren die mit Berlioz gegebenen Koncerte. Sie vertraten die Strebungen der Zeit. Hier trat er als Propagandist für Berlioz auf, Bruchstücke aus dessen Sinfonie fantastique, »Le bal« und »La marche du supplice« spielend, welche er dem Klavier übertragen hatte. Nach dieser Seite hin war er der „nächste Wahlverwandte" Berlioz's, welcher dessen Musik „am besten zu exekutiren wisse", wie Heine sagte. Außerdem trug er in diesen und andern Koncerten Kompositionen von Beethoven, Chopin, Moscheles, auch zum ersten Mal Weber's Koncertstück vor, das später zu seinen berühmtesten Leistungen gehörte, dem aber auch seine Interpretation einen Glanz verlieh, daß es schwer bleiben dürfte zu entscheiden, wer mehr gegeben, der Komponist oder sein Interpret. Unter diese Vorträge mischten sich einige eigene Kompositionen, von denen die Presse besonders ein Duo für zwei Klaviere über ein Thema von Mendelssohn nannte, welches er mit einer Schülerin, Mlle Vial, spielte, dessen Manuskript jedoch verloren gegangen ist.[1] Sein

1) Die Gazette musicale de Paris gedenkt dieses Duos mehrmals. Siehe 1835, No. 2, 15 ꝛc.

Auftreten aber war, wie die pariser Gazette musicale berichtet, stets mit »des applaudissements frénétiques« begleitet. Er selbst erschien ruhiger, Haltung und Bewegung maßvoller, was weder der Presse noch dem Publikum entging. Liszt hatte sein Äußeres mehr beherrschen gelernt.

Hatte, trotz aller Gegenströmungen, diese Saison dem jungen Künstler viele Lorbeeren gebracht, so errang er sich nicht geringere als Mensch. Die Koncerte mit Berlioz hatte er gemeinschaftlich mit diesem gegeben, aber stets überließ er jeden pekuniären Vortheil jenem, der Hilfe brauchte. War er auch selbst besitzlos, so konnte er sich durch sein Lektioniren helfen. Der schöne heiße Drang überall das Gute und Schöne zu fördern, trat bei seinen Mitwirkungen bei Koncerten Anderer in den Vordergrund. Wie der Höheflug seines inneren Lebens keine Grenze kannte, so war seine Bereitwilligkeit zu fördern unbegrenzt und sein Princip, seine Kunst in den Dienst der Hilfsbedürftigen so gut wie in den des Schönen zu stellen zeigte sich als ein ihm natureigenes. Bald spielte er für die heimatlosen flüchtigen Polen, bald für eine arme Familie, bald für brodlose Arbeiter. Sogar Fachgelehrten, welche durch Experimente die medicinische Wissenschaft zu fördern suchten, lieh er sein Spiel. Nach einem der pariser Gazette musicale entnommenen Bericht der Gazette médicale[1]) machte ein an einer städtischen Irrenanstalt thätiger Arzt an einer in Apathie versunkenen Kranken Versuche über die Einwirkung der Musik auf diesen Zustand. Bei diesen Experimenten wurde er von Musikern verschiedener Fächer, von Sängern, Flötisten, Geigern, Pianisten, unter letzteren von Liszt, durch Vorträge unterstützt, von denen die Liszt's als die wirkungsvollsten bezeichnet wurden.

So war nach allen Berichten damaliger Zeit der junge Künstler überall im Vordergrund, wo es galt, die Flagge für Kunst, Wissen, Fortschritt und edle Bestrebungen aufzupflanzen.

Von diesem Winter an datirt Liszt's Bedeutung als bahnbrechender Künstler. Zweifach zeigte er sich als solcher: bezüglich des Klavierspiels als Eigener, bezüglich der Werke seiner bahnbrechenden Zeitgenossen als Herold und Pionier.

Diese pariser Koncerte waren die ersten Anzeichen seiner historischen Aufgabe als reproducirender Künstler.

---

1) Siehe Gazette musicale 1835, Seite 15.

XIII.

Schöpferische Keime.

(Paris 1830—1835.)

„Grandes Etudes de Paganini". „Glöckchen-Fantasie". Die erste Partition de Piano. Berlioz-Transcriptionen. Erste Übertragung eines Liedes von Schubert (die Rose). Ihre Doppelbedeutung. „Apparitions". Viktor Hugo's Gedicht: »Ce qu'on entend sur la montagne«.

ber auch der producirende Künstler war thätig. In den bis jetzt besprochenen Zeitraum fallen mehrere Kompositionsversuche Liszt's, Elemente in sich tragend, welche in der Zukunft als schöpferische Keime individueller Eigenartigkeit, sowie einer sich vorbereitenden neuen Kunstphase sich erweisen sollten.

Dabei sind sie ein treuer Abdruck seiner bisherigen geistigen und künstlerischen Entwickelung und betreten zugleich das Specialgebiet, auf welchem er seine ersten Blumen der Popularität gepflückt hat, ein Gebiet, das trotz vieler Nachfolger und Nachahmer sein specifisches Eigenthum geblieben ist: das der Bearbeitung und Übertragung, richtiger bezeichnet: der Übersetzung.

Wir haben bereits erzählt, wie Paganini ihm den ersten Anstoß hiezu gegeben und wie dessen »24 Capricci per Violino« nicht nur auf seine Technik, sondern auch auf seine Phantasie einwirkten und ihn das „Übersetzen" finden ließen. Er hatte damals angefangen jene Stücke dem Klavier zu übertragen, ließ aber diese Arbeit mehrere Jahre unfertig in seiner Mappe liegen. Erst als er sie, eine große Vorliebe für die Originale hegend, nach seinen großen Virtuosenerfolgen in Wien (1838) wieder aufgenommen, das frühere noch einmal bearbeitet und durch Neues ergänzt hatte, übergab er sie — ein Meisterwerk — dem Druck unter dem Titel:

Bravourstudien nach Paganini's Capricen.
Für das Pianoforte bearbeitet etc.

(verlegt 1839 von Tobias Haslinger in Wien). Diese Studien, obwohl sie Liszt's erste Übersetzungsversuche enthalten, können darum nicht als seine ersten Versuche selbst angesehen werden, aber es läßt sich an ihnen ermessen, was dem schöpferisch-kühnen Virtuosen damals vorgeschwebt, als er am Piano sitzend, die Klänge Paganini's im Ohr, sich zum Schöpfer einer neuen Sprache des Klaviers erhob. Davon erzählt das fertige Werk. Welche Neuheiten, welche Schwierigkeiten traten aus ihm seinen Zeitgenossen entgegen! Es galt noch viele Jahre nach seinem Erscheinen für unspielbar und — unverständlich.

Robert Schumann, der es in der von ihm gegründeten und redigirten „Neuen Zeitschrift für Musik" besprach[1]), meinte, daß vielleicht nicht vier bis fünf auf der ganzen weiten Welt wären, die es spielen könnten. „Ein Blick in die Sammlung", sagt er, „auf das wunderliche wie umgestürzte Notengebälke darin, genügt dem Auge sich zu überzeugen, daß es sich um nichts Leichtes handelt. Es ist, als ob Liszt in dem Werke alle seine Erfahrungen niederlegen, die Geheimnisse seines Spiels der Nachwelt überliefern wollte". Und Liszt stand erst am Anfang der Überlieferungen seiner Erfahrungen!

Aus diesem „wunderlichen, umgestürzten Notengebälk" sollte ein neuer Schreibstil — jetzt Allen geläufig — sich entwickeln und das, was kaum „vier bis fünf" Zeitgenossen zugänglich war, hat inzwischen eine neue musikalische Generation bilden helfen. Aus Schumann's Wort aber geht hervor, wie neu, wie frappant und kolossal die Neuerungen waren, die hier vorlagen. Richtig erkannte er, daß es sich nicht um eine pedantische Nachbildung und eine bloß harmonische Begleitung der übertragenen Violinstimme handle, sondern um gleiche Effekte für das Klavier, wie sie Paganini auf der Geige hervorgerufen.

Liszt hat bei diesem Werk nicht Nummer um Nummer die Capricen dem Klavier übertragen oder übersetzt, sondern in höchst genialer Weise übersetzend sie zu sechs Nummern verschmolzen und, wie Schumann bewundernd sagt, „bis ins Kleinste sorgfältig

1) Siehe: Schumann's „Gesammelte Schriften". IV. Band, Seite 121.

gearbeitet", dabei „den Geist des Originals auf das Treueste widerspiegelnd". Ja, letzterer ist so treu wiedergegeben, daß sogar Eigenthümlichkeiten der Bogenführung, wie z. B. in Nr. 4, in unserer Vorstellung lebendig werden. Interessant ist es, daß diese Stücke Paganini's zur selben Zeit auch Robert Schumann zur Übertragung gereizt und er dieselbe ebenfalls unter dem Titel »Etudes« 1833 und 1835 in zwei Heften der Öffentlichkeit übergeben hat, interessant ferner sie zu vergleichen, wozu Liszt mit seiner Ausgabe gewissermaßen aufforderte, indem er bei einer Nummer Takt für Takt Schumann's Übertragung über die seinige setzte.

Das Renommée unüberwindlich zu sein, welches über Liszt's „Bravourstudien nach Paganini" herrschte, veranlaßte ihn dieselben zwölf Jahre später noch einmal durchzuarbeiten und eine zweite Ausgabe 1851 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen zu lassen. Diese Ausgabe, »dédiée à Madame Clara Schumann", trägt den Titel:

Grandes Etudes de Paganini

pour le Piano par etc.

Nun erschienen die Bravourstudien den Pianisten „spielbarer" und die Virtuosen suchten durch sie im Koncertsaal zu glänzen. Insbesondere erfreute sich Nr. 6 derselben, die „Kampanella", ihrer Gunst. Viele Pianisten haben sie mit glänzendem Erfolg producirt. Seitdem ist jene Sammlung in der Virtuosenwelt mehr heimisch geworden. —

An diesen Studien ist zu ersehen, was Liszt in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre für Klavierspiel und Übertragung erstrebte. Sie zeigen es uns in vollendeter und gereifter Gestalt. Daß er aber in dem Moment des Erstrebens diese Meisterschaft formeller Gestaltung, sowie der Entfaltung technischen Glanzes, der alles überbietenden Bravour und Kühnheit noch nicht vollständig entwickelt besitzen konnte, liegt auf der Hand. Alles war damals noch im Entstehen und zeigte die Anfänge des Kommenden. Wie an der Übung der Kraft die Kraft wächst, so wachsen Bravour, Kühnheit und Formgestaltung an ihren eigenen Schwingen.

Der frühere technische Standpunkt von Liszt's Virtuosenerrungenschaften, letztere als „schöpferische Keime", ergiebt sich aus

mehreren Kompositionen der vorgenfer und genfer Periode, welche die Weitgriffigkeit der Akkorde, die unerhörte Kühnheit der Sprünge, sowie die alle Stimmenregister des Klaviers gleichzeitig erklingen machenden Verdoppelungen von Melodie und Harmonie — diese und alle andern wesentlichen Neuerungen Liszt's nur wie aus der Ferne ahnen ließen. Überwiegend bewegt er sich noch in engen Lagen. Seine bravouröſen Momente treten jedoch nicht wie die anderer Virtuosen als Bravour an sich auf, sie sind schon hier immer Ausdruck meist hochgehender Stimmungen der Kraft; ihre Form jedoch ist noch nicht derartig entwickelt, um sich zu einem neuen Stil verdichten und klären zu können. Aber sie verheißen einen solchen; denn alles weist auf eine über Virtuosenmache hinausgehende Schöpferkraft hin. Überall bricht Neues hindurch, aber noch unausgeprägt. Neues und Dageweſenes stehen noch nebeneinander, aber selbst das Dageweſene scheint verjüngt. Sprößlinge sitzen an seinen Zweigen. —

Zu Liszt's Paganini-Literatur für Klavier gehört außer den Etüden noch seine:

Grande Fantaisie de Bravura
sur la Clochette de Paganini,[1])

welche bei der ersten pariser Ausgabe richtiger als Variationen bezeichnet war. Mit dieser Komposition eröffnet Liszt die Reihe seiner großen glanzvollen Virtuosen- und Koncertstücke.

Der Einfluß Paganini's ist hier nach Seite der technischen Schwierigkeiten, des Glanzes, der Bravour unverkennbar. Eine Fülle, der Klaviermusik bis dahin noch fremder Effekte tritt uns hier entgegen, aber bei aller Entfaltung technischen Glanzes zeigt sich doch nirgends eine leere Spielerei. Es erscheint vielmehr alles als Ausdruck eines wohl weltlich scheinenden, aber doch mehr groß gestimmten Geistes. Diesen Charakter tragen insbesondere Modulation und Passagenwerk. Bei einem Vergleich mit denen seiner Zeitgenossen — Paganini inbegriffen — ist das letztere besonders auffallend. Arbeit und Klang desselben, dieser als Schein des Geistes, sind bei Liszt ganz anders. Als ornamentischer Theil zeigt es sich sowohl als Klangfülle und Glanz gebender

1) Deutsche Ausgabe: Pietro Mechetti in Wien 1862. (?)

Schmuck, als auch als ein mit dem Inhalt innigst zusammenhängendes Element, das von diesem Farbe und Charakter erhalten hat, dieselben aber reichen Glanzes wieder über den Inhalt ergießt. Hiermit tritt es auf als organisches Glied des Ganzen und, wie bei Chopin, als integrirender Bestandtheil des Kunstwerkes. Bei seinen Zeitgenossen ist das nicht der Fall. Da bringt es die Passage nicht weiter als bis zum nichtssagenden, des geistigen Reizes baren Tongeklingel. Wie der Charakter, so ist die Arbeit seines Passagenwerkes ebenfalls ganz anders als bei allen andern Virtuosen seiner Zeit, nur Chopin ausgenommen, welcher in neuer und sorgfältiger Arbeit ihm Vorgänger war, ihn auch hier übertreffen konnte, aber ihm nachstand an Vielseitigkeit und titanischer, himmelerobernder Stimmung. Scharfe harmonische Kombinationen, sowie die Benutzung der dissonirenden Nebentöne in origineller Weise — der Einfluß Berlioz's — gaben ihm einen unerschöpflichen Reichthum an Charakter- und Stimmungsnüancen, sowie an Klangwirkungen von überraschendster Neuheit und Schönheit. Die Einheit des so viel und so häufig nur als nebensächliches Beiwerk erachteten Schmuckes mit dem Stoff giebt den Koncertstücken Liszt's vom Anfang an einen künstlerischen Werth, der sie über das Ephemere des Tages und der Virtuosenmache erhebt.

Dieser künstlerische Werth wird um ein nicht geringes erhöht durch den Stempel wahren und echten Gefühls, welcher diesen Kompositionen unverwischbar aufgedrückt ist. Da sind keine gemachten Stimmungen, kein gekünstelter Gefühlsausdruck, keine hohle Gefallsucht, wie bei den allgemeinen Virtuosenwerken. Die Thräne, die er weint, ist nicht erheuchelt, seine Kraft und Großheit sind kein leerer Pomp, seine Schönheit ist kein erborgter Schein — überall spricht sich Wahrheit aus, „das erste und letzte, was vom Genie zu fordern ist", wie Goethe den Charakter des Genies fundirend sagt. Liszt konnte als Jüngling übertreiben, in Extremen sich bewegen, aber nie lag gemachtes Wesen seinen Übertreibungen, wie seinen extremen Bewegungen zu Grunde. Gegner wohl nannten sein Spiel und seine Musik „Effekthascherei". Aber so wenig sich sagen läßt, Blitz und Donner seien eine Effekthascherei der Natur, obwohl sie zu ihren Effekten gehören, ebenso wenig lassen sich seine Übertreibungen so nennen. Letztere gehören mit zum Durchgangspunkt jugendlicher, stark auf Stimmung und

Phantasie angelegter Naturen und sind ein Ausdruck der Überfülle des Gefühls und der Einbildungskraft. Seine Stimmungen, sie mochten weltlich glanzvoll, dunkel oder auch himmelstrebend nach Außen scheinen, waren es auch innerlich. In dieser inneren Wahrheit lag ihre die Gemüther packende Macht.

In seinen Koncertstücken ist jedoch nicht nur dieser große Zug innerer Wahrhaftigkeit zu finden, sondern auch die Spuren jener geistigen Strebungen sind unverkennbar, welche Liszt's Individualität durch alle Lebensphasen begleiten und zur besonderen erheben und die Heine das „unermüdliche Lechzen nach Licht und Gottheit" genannt hat. Sie brechen hindurch durch allen weltlichen Glanz und durch alle irdische Pracht und geben ihnen das himmelstürmende Wesen und die verzehrende Gluth, die ihnen so eigenthümlich und oft fälschlich mit „dämonisch" bezeichnet worden sind. Oder sie stehen im Hintergrund und werfen über die Gedanken den verklärenden Hauch der Poesie oder den hehren Schein der Apotheose. Sie sind das Element, das seiner Kraft, seiner Großheit und Schönheit den besonderen Charakter gegeben.

Liszt's „Glöckchen-Fantasie", obwohl das erste seiner Virtuosenstücke, trägt bereits alle eigenthümlichen Momente seiner Lyrik in sich. Ihre Form ist romantisch, aber ohne Verwilderung. Die klassische Periodicität ist wohl durchbrochen, aber der Durchbruch hat sie nicht zerstückt. Klassische Disciplin ist bei ihr unverkennbar. Im Allgemeinen und Ganzen läßt sich sagen, daß hier wie bei allen seinen Virtuosenstücken der große Stil der Freske vorherrschend ist. — Die Fantasie selbst hat wenig Verbreitung gefunden. Liszt spielte sie wohl damals, als er sie komponirte, auch später mehrmals öffentlich, konnte aber nie einen so durchgreifenden Erfolg wie mit seinen späteren Fantasien mit ihr erreichen. Sie steht am Anfang seiner Laufbahn.

Hatte Liszt mit den genannten Arbeiten neue Wege betreten, so war das mit folgenden nicht minder der Fall. Mit ihnen zeigt sich Liszt zum ersten Mal als Übersetzer im großartigsten Stil. Schon mit seiner ersten hierher bezüglichen Arbeit, der Übertragung für das Klavier der Sinfonie fantastique von Berlioz, fand er für dieses Gebiet ungeahnte Wege und Gesichtspunkte.

Die Übertragungen von Orchesterwerken für Klavier nahmen in jener Zeit keinen hohen Rang als künstlerische

Arbeiten ein. Erst durch Liszt's Vorgehen sind sie etwas ganz Anderes geworden, als sie früher waren, wo man auf ein nur notengetreues Transponiren gesehen, ohne Rücksicht darauf, ob das Notenbild der Eigenartigkeit des Klavieres entsprach, ob es auf der Tastatur spiel- und ausführbar sei oder nicht. Wer z. B. Klavierauszüge der Mozart'schen Opern unter den Händen gehabt, kennt die Armuth und Unzulänglichkeit des notengetreuen Transponirens zur Genüge. Hiezu kam, daß dasselbe nicht allzu selten ganze Partien der Partitur weglassen mußte, weil Begleitung und Melodie in derselben Lage sich befanden, oder auch, daß die Partitur alle Tonlagen gleichzeitig beanspruchte, während die Klaviatur das Oben, das Unten und in der Mitte zugleich, nicht geben konnte. Die Übertragungen waren im höchsten Grad unklaviermäßig. Aber noch unendlich viel mehr, als dieses der Fall war, litt der Geist des Kunstwerks selbst unter denselben. Anstatt üppig wallender Saat ein mageres Ackerfeld, anstatt lebendiger Farbe eintöniges, die Linien verwischendes Grau — so ohngefähr verhielten sich Kunstwerk und Transposition zu einander. Diese Kontraste wurden noch dadurch vermehrt, daß das Transponiren meist als ein musikalischer Handlangerdienst betrachtet wurde, welchen bezüglich technischer und theoretischer Kenntnisse wohl gute, aber bezüglich der höheren schaffenden wie reproducirenden Kunst nichttalentirte Musiker meist besorgten. Neben diesen todten, nur an das Mechanische sich lehnenden Übersetzerdienst stellten Liszt's Arbeiten im schärfsten Kontrast alle jene Eigenschaften des Übersetzens, die dem Geist und der schöpferischen Natur entspringen. Eine neue, der Anlage der Partitur und der Fähigkeit des Instrumentes entsprechende Technik schaffend, ein treues Bild des zu übersetzenden Werkes in seinem Geist, schuf er es zum zweiten Mal; kein lebensgetreues Abbild, sondern ein lebendiges Doppelbild des ersteren.

Seine erste hierher bezügliche Arbeit war die Übertragung der Sinfonie fantastique seines Freundes H. Berlioz:

Episode de la vie d'un artiste.
Partition de Piano.

Sie zeigte zum ersten Mal, um mit Weitzmann's Worten zu reden [1]), „durch welche bis dahin ungekannte Wirkungsmittel

1) C. F. Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels, Seite 154.

das Klavier im Stande sei ein ganzes Orchester in seiner Tonfülle und seinen so verschiedenen Klangeffekten zu ersetzen."

Diese damals nur von Liszt allein ausführbare Übersetzung erregte die Bewunderung aller Klavierspieler. Aber nicht allein die Bewunderung dieser, sondern auch die der Musiker überhaupt. Schumann sagte erstaunt über sie,[1]) daß diese Kunst des Vortrags, diese vielfältige Art des Anschlags und Pedalgebrauchs, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, die Kenntnis der Mittel und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte verberge, nur „Sache eines Meisters und Genies des Vortrags wie Liszt's" sein könne. Doch alle diese Punkte betreffen mehr die technischen Erweiterungen, welche er mit dieser Übertragung der Sache geschaffen. Indem er die Symphonie von Berlioz für sein Instrument gleichsam noch einmal komponirte, zeigte er, wie der Zwang zu beseitigen sei, den die buchstäblichen Übertragungen gegenüber dem Kunstwerk, wie gegenüber dem Klavier ausübten. Er lehrte eine neue Behandlung der Stimmlagen, der orchestralen Massen, der Stimmenverwebung und der Begleitung. Nun konnte die Idee klar und deutlich walten und das Bild des Komponisten brauchte nicht mehr unter den früheren technischen Mängeln zu leiden. Diese Aufgabe konnte aber auch nur ein Künstler lösen, welcher sich nicht allein das Klavier in phänomenalster Weise zu eigen gemacht hatte, sondern auch die komponistische Fähigkeit und Schaffenskraft, sowie dem Autor selbst insbesondere nach Seite der Phantasie, verwandte geistige Eigenschaften besaß. Denn nur ein dem Autor in Gedanken und Gefühl ebenbürtiger Geist wird befähigt sein bei der Übertragung eines Kunstwerkes auf einen anderen Stoff dessen ideelle Eigenartigkeit nicht nur unverwischt zu erhalten, sondern sie auch dem andern Darstellungsstoff so einzuhauchen, als wäre er mit der Idee ursprünglich verwachsen. Mit diesen Übertragungen von Orchesterwerken auf das Klavier ist es, wie z. B. mit der Übersetzung von Gemälden in Kupferstiche. Nur der Kupferstecher, der zugleich ein tüchtiger Maler und Komponist ist, wird ein Gemälde treu in der Zeichnung und ohne Verletzung seines geistigen Kolorits mit dem Stichel wiedergeben können. Ähnlich ist es

1) „Neue Zeitschrift für Musik." III. Band, Seite 47. (Schumann's „Gesammelte Schriften". I. Band, Seite 138.)

auf literarischem Gebiet mit der Übersetzung von Dichtwerken in eine andere Sprache. Hingabe an den Dichter, sprachliche Gewandtheit und rhythmische Virtuosität allein werden wohl nach allgemeiner und formeller Richtung genügen; um aber auch die Originalität, die Kraft und den Reichthum der Gedanken eines Autors wiedergeben zu können, setzen jene Eigenschaften seitens des Übersetzers noch die Fähigkeit voraus den Schöpfungsproceß seiner Dichtung dermaßen in sich erleben zu können, daß das Nachempfinden kräftiges Schaffen wird, dem die Kongenialität mit dem Dichter das seinem Geist entsprechende Wort schöpferisch in den Mund legt. Alle Übersetzungen in Wort, in Farbe, oder in Musik werden immer nur solchen Geistern gelingen, die dem Autor an Bildung und Phantasie verwandt sind.

Liszt's Übertragungen der Orchesterwerke anderer Meister für Klavier stehen in der musikalischen Literatur durch Treue der ideellen Wiedergabe, welche ebenso die dynamische wie orchestrale Wirkung berücksichtigt, durch ihr geistiges und formelles Anpassen an dieses Instrument, ja sogar durch die möglichste Nachahmung des instrumentalen Kolorits, sowie durch entsprechende Klaviereffekte, unübertroffen und unerreicht da.

Berlioz's genannte Symphonie war, wie gesagt, die erste derartige Arbeit Liszt's. Sie war so großartig, kühn und neu, daß sie als ein Markstein alter und neuer Zeit auf dem Gebiet der Übertragung da steht. Das Klavier ist hier vom Solo-Instrument zu einem Orchester herangewachsen.

Liszt nennt diese Übertragung »Partition de Piano«, auf deutsch: Klavier-Partitur. Eine neue Bezeichnung! Er wollte hiemit, wie er später sagte,[1]) seine Absicht gleich Jedem deutlich zu erkennen geben, daß er „dem Orchester Schritt für Schritt habe folgen wollen, so daß diesem nur der Vortheil der Massenwirkung und die Mannichfaltigkeit der Klänge" bliebe.

Die französische Ausgabe erschien in Mitte der dreißiger Jahre bei M. Schlesinger in Paris, die deutsche, welche zur Zeit vergriffen ist, Anfangs der vierziger bei Witzendorf in Wien. Eine neue Ausgabe mit wesentlichen von Liszt gemachten Umänderungen ist bei Leuckart in Leipzig 1877 erschienen. Dieser

1) Siehe: Liszt's „Gesammelte Schriften", II. Band, Brief an Adolfe Pictet.

Klavier-Partitur entnahm Liszt die Einzelpartien, welche er als Berlioz-Propagandist in seinen Koncerten 1835 und später häufig spielte. Dieselben erschienen auch in Separatdruck und waren:

Un Bal
(Sinf. fant. de H. Berlioz), —

der „Marsch zum Richtplatz“:

Marche au Supplice
(de la Sinf. fant. de H. Berlioz.) [1]

und endlich:

L'idée fixe. Andante amoroso
d'après une mélodie de Berlioz.

Diese Ausgaben erschienen, die ersteren beiden 1838 und 1843 bei Schlesinger, die letztere 18(?) bei Mechetti (Wien). Später überarbeitete Liszt den Marsch noch einmal und stellte ihm die »Idee fixe«, ebenfalls neu bearbeitet, als Einleitung an die Spitze. Ein Übergang verbindet Einleitung und Marsch. Diese Ausgabe (1866, bei Rieter-Biedermann) erschien gleichfalls unter dem Titel: Marche au Supplice. Die Arbeit selbst hat gewonnen. Man sieht die Jahre der Erfahrung und inneren Durcharbeitung, welche zwischen dieser und der früheren liegen. Es ist alles krystallklar und durchsichtig geworden.

Damals, als Liszt die Sinfonie fantastique dem Klavier übertrug, komponirte er über Motive von Berlioz eine

Fantaisie symphonique
pour Piano et Orchestre.
sur le chant du Pêcheur et le choeur des Brigands de Berlioz.

Diese Fantasie, welche ungedruckt blieb, hatte er, wie wir bereits wissen, während eines Landaufenthaltes in La Chênaie bei Lamennais komponirt. In den dreißiger Jahren spielte er sie mehrfach öffentlich. Zum erstenmal in einem von ihm am 9. April 1835 in l'Hôtel de Ville gegebenen Koncert, wo sie nach der Gazette musicale [2] große Sensation hervorgerufen hat. d'Ortigue berichtet von ihr, daß sie durch „kühne und neue

1) Bei der Schlesinger-Ausgabe dieses Marsches trägt der Umschlag irrthümlich die Angabe: Benvenuto Cellini de Berlioz.

2) 1835 No. 15 »Concerts de la semaine«.

Verbindungen der Harmonie sehr tiefe Kenntnisse verrathe, daß ihre Instrumentation farbenreich und sie insbesondere durch Versetzung der Grundthemen und durch höchst originelle aus ihnen gewonnene Nebengänge unerwartete herrliche Effekte bringe". Joseph Mainzer hingegen, der Berichterstatter der Zeitschrift Cäcilie, schrieb der letzteren 1837[1]), daß sie „neben glänzenden Lichtpunkten vieles Undeutliche und Verworrene" enthalte.

Bestimmtes läßt sich in Folge dessen, daß diese Komposition nicht veröffentlicht wurde, nicht über sie festsetzen. Aber d'Ortigue's Referat bezeichnet Momente, welche den schöpferischen Keimen angehören.

Noch drei Klavier-Partituren arbeitete Liszt in jener Zeit. Die eine von ihnen blieb jedoch bis 1845 ungedruckt in seiner Mappe. Es war das die schon gegen 1828 von Berlioz komponirte:

Ouverture zu Franc-Juges,
Partition de Piano,

welche er 1845 Schott's Söhnen in Mainz zum Druck übergab. Die zwei anderen waren die Symphonie: »Harald en Italie« und die Ouvertüre »du Roi Lear«, welche aber beide, noch bevor sie gedruckt waren, verloren gingen. Doch dürfte es nicht unmöglich sein, daß sie eines Tages wieder zum Vorschein kommen.

Mit Ausnahme dieser letztgenannten Klavier-Partituren, welche Liszt 1836 in Genf gearbeitet, gehören die vorerwähnten an Berlioz anknüpfenden Arbeiten sämmtlich in die Zeit 1832—1835. Jahrzehnte später — auf Veranlassung des Musikalien-Verlegers Rieter-Biedermann, der ein großer Verehrer der Muse Berlioz's war,— übertrug Liszt noch Mehreres aus Werken desselben Meisters dem Klavier. — Um die Berlioz-Transkriptionen nicht getrennt dem Leser vorzuführen, nennen wir diese schon jetzt. Es sind:

Danse des Sylphes
de la Damnation de Faust,

und:

1) XIX. Band, „Paris im Januar 1837".

Marche des Pélérins
de Harald en Italie.

Beide Nummern erschienen 1866 bei dem oben genannten Verleger. Auch bei Litolff in Braunschweig wurde schon zwölf Jahre früher (1854) eine Übertragung:

Bénédiction et Serment
(de l'Opéra Benvenuto Cellini)

edirt, welche zusammen die Berlioz-Transkriptionen abschließen. Die letztere ist während eines gleichzeitigen Besuches Berlioz's und Litolff's bei Liszt in Weimar entstanden.

Dieser bis jetzt besprochenen Periode Liszt's (1832—1835) gehört noch ein anderer Übertragungsversuch an, der hier zu nennen ist: die erste Transkription eines Franz Schubert'schen Liedes.

Die Rose (La Rose) [1])

bildet den Anfang jener Reihe glänzender und genialer Liedübertragungen, deren Genieblitz die lyrische Muse Schubert's gleichsam zum zweiten Mal ins Leben zurückgerufen hat und die, je tiefer man in den künstlerischen Entwickelungsgang Liszt's hineinsieht, noch eine ganz andere Bedeutung gewinnen als die der genialen einzig dastehenden Übertragungen, die schon an und für sich hier Kunst geworden sind.

In der musikalischen Biographie Liszt's sind seine Liedübertragungen, speciell die Schubert's, die Veräußerungen seines Princips als Komponist: die reine Musik mit der Poesie zu verbinden. Derselbe Drang, der ihn musikalisch zur Poesie trieb, führte ihn dazu das Lied in Klaviermusik zu übersetzen, womit er zugleich eine Musikgattung schuf, welche einen Übergang zu diesem Princip bildet, ohne aber dabei das Gebiet der Lyrik zu verlassen, wie es Berlioz mit seinem Musikroman »Episode de la vie d'un artiste« gethan hat. Sein

1) Deutsche Ausgabe: 1835, Hofmeister in Leipzig.

geistiges Ergriffensein von der Poesie bahnt sich in seinen Liedübertragungen einen Ausdruck, welcher sich den Momenten einreiht, die seinen Beruf und seine besondere Richtung als Instrumentalkomponist vorverkünden. Historisch und ästhetisch sind sie der Vorläufer seiner Programm-Musik.

Die Übertragung der „Rose" gehört somit in zweifacher Beziehung zu den „Schöpferischen Keimen". Liszt hatte die „Rose" mit andern Liedern des wiener Komponisten durch die Gräfin d'Appony kennen gelernt: ihr auch dedicirte er sie. Sie machten einen so warmen Eindruck auf ihn, daß er, wie er uns einmal sagte, „ganz verliebt" in sie war. — Diese Übertragung gehört dem Frühjahr 1835 an. Sie und die schon genannten Klavier-Partituren und Transkriptionen bilden die zweite Gruppe der Kompositionsarbeiten Liszt's.

Ein dritte Gruppe derselben setzt sich zusammen aus den »Apparitions«, aus dem früher besprochenen Fragment »Pensée de Morts«, sowie aus dem Lamennais gewidmeten Klavierstück »Lyon«. Sie zusammen sind Originalkompositionen für Klavier. Die

Apparitions,[1])

drei halb phantasieartige, halb der strophischen Liedform angehörende Klavierstücke, sind Poesien, die, obwohl von feinster Durcharbeitung, doch mehr gedichtet als komponirt erscheinen. Als Ausfluß poetischer Stimmung und Intuition rechtfertigen sie vollständig den Titel: „Erscheinungen". Ungleich klarer und einheitlicher in der Form als seine „Erinnerung an die Todten" deuten sie, so klein ihre Form ist, auf das bezüglich Liszt's klassischer Bildung bereits gesagte hin. Sie bekunden, trotzdem sie nach Innen und Außen zu den romantischen Gebilden zählen, eine geordnete Grundlage. Ihre Harmonien und Rhythmen sind geistvoll, frappant und neu. Letztere, welche sich in reizendes, die Melodien umwindendes Figurenspiel hinein legen, erinnern an Chopin's träumerische Ornamentik. No. 1 und 2 der Stücke athmen eine zauberhafte Anmuth, Innigkeit und schwärmerische Poesie. Innerlich sind sie ganz und gar das Gegenstück zu der nach Außen

1) Edirt 1834 (?) bei Schlesinger in Paris und 1835 bei Fr. Hofmeister in Leipzig.

strebenden Kraft, wie die „Glöckchen-Fantasie“ sie zum Ausdruck gebracht hat. Das erste ist Madame la Duchesse de Rauzan, das zweite Madame la Vicomtesse de Larauche-Foucold gewidmet, welche beide Schülerinnen von ihm waren. Die dritte Nummer der »Apparitions« — sie ist ohne Widmung — ist eine Phantasie über eine Walzermelodie von Franz Schubert, der wir noch einmal begegnen werden.

Zu diesen träumerisch-poetischen Tonblüthen bildet, wie die „Glöckchen-Phantasie“ nach der Seite äußeren Glanzes, das Klavierstück:

Lyon

nach der Seite sturm- und kraftvoller Empfindung und dramatischer Spannung einen Gegensatz. „Lyon“ ist ein Charakterstück, das, wie schon gesagt, der französischen Zeitgeschichte angehört. Seine harmonische Grundlage ist sehr merkwürdig, insbesondere durch den Gebrauch des übermäßigen Dreiklangs, dieses der Tonkunst in seiner Vielseitigkeit damals noch unerschlossenen Ausdrucksmittels, dessen Sprachgeheimnisse keiner wie Liszt erlauschen sollte.

Dieses Klavierstück wurde als erste Nummer der »Impressions et Poesies« des »Album d'un Voyageur« 1842 (Haslinger, Wien) veröffentlicht. Als Liszt dieses Album einer Sichtung und Umarbeitung unterzog, nahm er es in die neue Ausgabe desselben nicht mit auf. Nur die Haslinger-Edition enthält es.

Diese drei Gruppen kompositorischer Arbeiten enthalten sämmtlich entschieden Neues, welches für die Zukunft auf Bedeutendes hinweist. Die verschiedenen Zweige der späteren Kompositionsthätigkeit Liszt's sind, wenn auch nur als Stimmungsmomente, angezeigt. Namentlich zeigen sich die seiner Kompositionen für Klavier vorbereitet. Die höhere Bravour, vertreten durch die erst besprochene Gruppe, findet ihren Gegensatz in der poetischen Lyrik der letzteren, während die mittlere ganz besonders die technische wie geistige Umgestaltung des Klavierspiels markirt. Überall Lebensblitze, Emporstrebendes, Originelles — schöpferische Keime einer großen Natur.

Sie alle traten nach Außen, doch erst durch ihre Weiterentwickelung werden sie faßbar. Im Stillen bereitete sich ebenfalls manches vor, das zurückgedrängt durch seine Virtuosenlaufbahn, erst nach einer Reihe von Jahren hervortrat. Dann allerdings

nicht als Keim, sondern in fertiger Gestalt. Die Idee symphonischer Dichtung empfing in dieser Zeit ihre erste Saat. Sie wurde ihm durch Viktor Hugo's großartiges und ergreifendes Gedicht: »Ce que' on entend sur la montagne«. Der Dichter las es damals einem Kreise literarischer Freunde und Künstler, unter denen Liszt war, als Manuskript vor. Der Eindruck, den es auf ihn machte, war so überwältigend, daß er haften blieb, Jahre und Jahre hindurch, und er sich nur durch eine symphonische Wiedergabe des Gedichtes von ihm befreien konnte. Er wurde zum ersten Keim seiner symphonischen Poesien.

XIV.

„Er kann nicht komponiren!"

Seine musikalische Übersetzer-Natur. Entwickelungswege der Künstlerindividualitäten; der Liszt's im Vergleich mit ihnen. Das: „Kreuziget ihn!" der Menge gegenüber dem Künstler. Liszt's schöpferisches Genie als Hintergrund seiner Virtuosität.

Keime hatte er gebracht — kein Quartett, keine Symphonie, keine Oper, keine Messe! Keime, von denen wohl niemand so recht ahnte, noch weniger überzeugt war, daß sie zu den echten, sich zur Blüthe und Frucht entwickelnden zählten. Und noch dazu traten sie mehr verhüllt als sichtbar auf, mehr umgeben mit dem Schein des Absonderlichen als des Hervorragenden; auch gehörten sie überwiegend dem reproducirenden Gebiet der Bearbeitung und Übertragung an, weniger dem selbstständiger Produktion. Seine kleinen lyrischen Blüthen, die »Apparitions«, — was wollten sie sagen gegenüber den großen Instrumental- und Chorwerken, wie sie die zu Komponisten geborenen Künstler seines Alters gebracht hatten und brachten. Die Tragweite dessen, was er mit seinen in den Augen des Kunstkritikers gering wiegenden Arbeiten gebracht hatte, konnte damals selbst ein mit künstlerischer Intuition begabter Kritiker schwerlich ermessen. Aber auffallend war die Erscheinung, daß der von Allen und selbst von seinen Gegnern als musikalisch hochbegabt und genial erkannte Jüngling sich so ziemlich ausschließlich auf dem Boden der Reproduktion bewegte und überhaupt seine Bewegungsgrenzen nicht über das Pianofortegebiet hinauszog.

So kam es, daß man ihn als den wunderbarsten und merkwürdigsten der Pianisten rühmte, aber auch bedauernd oder schadenfroh hinzusetzte: „er kann nicht komponiren!" — ein Wort, das beflügelt schien und in alle kunstgebildeten Kreise drang. Wie

hätten auch in jenem Moment, wo er anfing am Klavier die Räthsel geistigen Lebens in zündender Sprache aufzugeben, — wie hätte diese merkwürdige Erscheinung durch einige kleine Klavierkompositionen ein Gleichgewicht erhalten können?

Und trotzdem seine Leistungen nach Seite der Komposition hinter seiner Virtuosität als Klavierspieler zurück zu bleiben schienen, breitete sein musikalischer Sinn sich aus und gewann stillschweigend ungeahnt und ungesehen an Ausdehnung und Kraft. Am meisten durch die empfangenen Zeiteindrücke und durch außermusikalische Elemente. Liegt es doch heutigentags offen da, daß all sein Tasten und Fühlen nach Ereignissen und Ideen, sein stürmisch-liebendes Sichhingeben an sie der Durst eines musikalischen Genies war, das mit leichter Hand die Riesenschale des Jahrhunderts an seine Lippen zog, um den Trank umzusetzen in Musik. Ein Wandlungsproceß, der nur mittels jener merkwürdigen Geistesanlage sich vollziehen konnte, welche nicht specifisch musikalische Stoffe seinem Musiksinn verband und diesen durch alle Stadien seines Werdens und Seins sowohl *aufnehmend* wie *reproducirend* und *producirend* begleitete, — jene merkwürdige und wesentliche Seite seiner geistigen Organisation, welche wir als seine *Übersetzernatur* bezeichnen möchten.

Liszt übersetzte — aber nicht nur von Musik in Musik, er übersetzte alles in solche. Geistige Stoffe, die ihren ersten Ausdruck in den bildenden Künsten fanden, Eindrücke, welche die Natur dem Auge gab, Ideen, die der Intellekt, bevor sie in die Empfindung traten, erfaßt: er übersetzte sie in Musik. Wie *Goethe* in seiner Jugend „gelegentlich" dichtete, so musicirte er „übersetzend", und wie bei dem Dichter sich innere Erlebnisse in Poesie verwandelten und das Erlebte ihm „Gelegenheit" war zum Dichten, so verwandelten sich bei *Liszt* empfangene Eindrücke in Stimmung, in Musik: die Eindrücke wurden ihm zum Stoff seiner musikalischen Ergüsse und Improvisationen am Klavier, zum Stoff musikalischer Dichtung. Las er religiöse Schriften, philosophische: er fand Beziehungen zur Musik, die Weite der Gedanken ward Weite des Gefühls, der Stimmung — sie wurden Musik; sah er ein Bild, eine Skulptur, eine Landschaft, las er Poesien, die in ihm einen Widerhall fanden: sie übersetzten sich in ihm (»Il Sposalizio«, »Il Penseroso«, »Au lac de Wallenstaedt«, »Une Fantaisie d'après une lecture de Dante« ꝛc. ꝛc.). Und

da sein Geist der Höhe und Weite zustrebte und von da seine Eindrücke holte, so mußten diese, musikalisch übersetzt, seinen musikalischen Sinn in die Höhe und Weite dehnen und ihm Stoffe zuführen, sowie eine Vielseitigkeit und universelle Richtung der Stimmung ihm entwickeln, die dem lyrischen Punktum der Musik an sich nicht entspringen konnten. Er dehnte sich aus zum Himmel und zur Welt und zog stimmungsheiß diese übersetzend in seinen Musiksinn. Es läßt sich behaupten: Liszt's Übersetzernatur bahnte ihm den Weg zu einem musikalischen Welt-Inhalt.

Damals war seine musikalische Übersetzernatur aufnehmend. Aufnehmen aber ist eine Aktivität nach Innen, welche die Aktivität nach Außen ausschließt oder auch nur im Hintergrund sich bewegen läßt. So kam es, daß er wenig komponirte, nicht, wie die Presse verbreitete, „aus Mangel an Schaffenskraft" — ein Irrthum, welchen der Reichthum und die Vielseitigkeit seiner Werke gründlich widerlegt hat —, sondern aus Grund übermächtiger Eindrücke, welche die freie Äußerung seiner selbst hinderten, die er aber überwunden haben mußte, bevor er sie selbstständig zum Kunstwerk verdichten konnte.

Noch ein anderer, ein weniger psychologischer Grund, aber einer, welcher mit Liszt's musikhistorischer Aufgabe zusammenhängt, hinderte ihn an der Aussprache seiner selbst in Form großer Tonschöpfungen: sein Stimmungsleben war angefüllt mit Stoffen und entwickelte sich durch Stoffe, wie sie durch die Musik noch nicht zum Ausdruck gekommen waren.

Die historische Entwickelung der letzteren hatte im vorigen Jahrhundert zu den klassischen Formen hingedrängt und durch sie allgemeines Gefühlsleben zum Ausdruck gebracht. Hier hatte man Vollkommenes erreicht. Mit diesem Erreichen erblaßte das musikalisch-klassische Ideal, das am Herzen geistig gebundener Völker sich entwickelt hatte. Eine neue Zeit brach herein. Der fortschreitende Weltgeist riß den Völkern ihre Binde von den Augen. Neue Ideale tauchten an ihrem Horizont auf, mit ihnen ein neuer Inhalt am Horizont der Kunst — die Mittel aber, diesen Inhalt durch die künstlerische Form zur Erscheinung zu bringen waren noch zu gewinnen, ebenso wie die Form selbst, ebenso wie auch der Inhalt, welcher zur Faßbarkeit noch vorzudringen hatte. Der Geist der Zeit ist wie das Genie: Traum, Ahnung, Werden — nur am Gewordenen läßt er sich fassen.

Der neue Inhalt, musikalisch durch die Romantiker zum Durchbruch kommend, schuf sich durch sie neue Ausdrucksmittel und Formen. Liszt hatte sein Stimmungsleben an den Ideen der neuen Zeit entwickelt, sein Geist war mit ihnen gefüllt, aber ersteres hatte wie die Stoffe, zu denen es sich ausbreitete, eine andere Richtung und einen anderen Inhalt als dasjenige der Träger der musikalischen Idee der dreißiger Jahre; es überflügelte sie an Weite und Höhe und die zum Universum sich ausspannende Vielseitigkeit seines geistigen Lebens schuf ihm Nüancen und Übergänge, die jenen fremd geblieben sind. Aber dieser Inhalt, welcher künstlerisch zum Ausdruck kommen und da anknüpfen sollte, wo jene aufhörten, lag noch im Gähren. Er war Traum, Ahnung, Werden und mußte sich in ihm als Individuum noch entwickeln und klären, ehe er zur klaren und reifen Offenbarung seiner selbst durch das Kunstwerk kommen konnte. Liszt's Entwickelungsgang war ein anderer als der der meisten Tonkünstler. In ihm liegt seine Verspätung als Komponist.

Auf musikalischem Gebiet hat die Kunstgeschichte wenige, wenn überhaupt ein ähnliches Beispiel aufzuweisen, wo eine in ihrer geistigen Entwickelung stehende Künstlerpersönlichkeit so inmitten, wir möchten sagen im platzenden Schoße gährender Zeitereignisse stand und mit ihrem ganzen Organismus sich seines Inhaltes mit solch heißer und gläubiger Inbrunst bemächtigte, wie die Liszt's.

Nicht, daß dieses Wort ihn höher stellen soll als einen Palestrina, Bach und Händel, als einen Gluck, Haydn, Mozart und wie die Meister alle heißen, die zu den Geisteskoryphäen ihrer Jahrhunderte zählen und mit ihren Werken ebenfalls den Inhalt derselben widerspiegeln — aber es soll auf das hindeuten, worin das Andersseinmüssen seiner künstlerischen Äußerungen, vor allem aber seines künstlerischen Entwickelungsganges, mit welchem der größte Theil der ihm als Komponist entgegen tretenden Vorurtheile zusammenhängt, sich begründet. Wie jeder große Mann einen Blick hat, den nur er haben kann, so hat er auch einen geistigen Entwickelungsproceß, welcher nur ihm eigen ist. Beethoven's innere Welt gestaltete sich auf eine andere Weise als die Haydn's, die Haydn's anders als die Gluck's; bei jedem war der Grundton der geistigen Anlage verschieden und bei jedem der Entwickelungsgang dieses Grundtones seiner historischen Bestimmung entsprechend, bei allen jedoch

tritt frühzeitig der Komponistendrang in exklusiver Weise hervor, anders als bei Liszt, dessen historische Bestimmung aber auch eine andere war als die früherer Meister und andere geistige Fakultäten voraussetzte, als es bei ihnen der Fall war.

Die Art und Weise, wie das individuelle Leben des Künstlers zur Höhe oder zur Tiefe, zu Idealem oder zu Realem sich wendet, enge oder weite Dimensionen annimmt, wie es sich in Beziehung setzt zur Außen- oder zur Innenwelt, zur Gegenwart, zur Vergangenheit oder zur Zukunft, — das bestimmt die Eigenartigkeit seines Entwickelungsprocesses. Aber gerade in dieser Eigenartigkeit, in welcher in geheimem Spiel des Geistes unendlich viele unsichtbare Fäden zusammen treffen und sich binden, liegt die eigene Art des Talentes, des Genies und seiner Erscheinung im Gegensatz zu andern Genien sowohl als zu der Masse von Menschen, welche die allgemeine Art repräsentiren — die Sache, die so vieler Verkennung ausgesetzt ist. Sie giebt den Anstoß zu den Irrthümern, welche dem anders und höher Begabten seitens seiner Zeitgenossen und der Mitwelt, welche das Andersein als das eigene Selbst meist nur bis zu einem gewissen Grad zu verstehen befähigt sind, engegen treten. In dem „nicht über sich hinaus können" liegt das Räthsel, das den Menschengeist in endliche Grenzen bannt und sein Unvermögen in tausendfache Irrthümer spaltet und — sie tausendfach entschuldigen läßt; in ihm liegt das häufige Verkennen des Großen und Bedeutenden, auch die Erklärung für das „Kreuziget ihn!" Hiezu kommt, daß die Welt das fertig Sichtbare und Greifbare haben will. Der Keim, der unter der Erde arbeitet, kümmert sie wenig. Die Zeichen, durch welche das bahnbrechende Genie, der Prophet sich ankündet, sind Faktoren, mit denen sie, je ferner sie ihr stehen, niemals rechnen wird und kann. Sie sind ihr unverständliche Dinge. Aber immer geneigt ihr Facit zu ziehen verwechselt sie das Werden mit dem Gewordensein, nimmt das erstere für das letztere, zieht so falsche Schlüsse und häuft in Folge derselben Irrthum auf Irrthum, gegenüber dem Genie: Schuld auf Schuld, — welche sie der Tilgungskasse der Nachwelt übergiebt.

Liszt's Mitwelt hat ihrer Nachkommenschaft so manches übertragen, was letztere ihm als Komponisten auszugleichen hat. Der erste Irrthum, den sie beging, war, daß sie das in der Eigenartigkeit seines Entwickelungsganges Liegende als die Sache selbst

nahm. Daß er in jenen Jahren nicht große Werke schrieb, wie andere Komponisten, legte sie als Unfähigkeit des Schaffens aus, ein Irrthum, den die folgenden Jahrzehnte in hundertfachen Varianten fortsetzten, dessen Ursprung aber jener Zeit angehört. Daß die höhere musikalische Schaffenskraft auch durch andere Formen, als durch die der Komposition zum Durchbruch kommen könne, war ein Gedanke, der, als der Virtuose Liszt seine Laufbahn begann, bei der Beurtheilung seiner Schaffensfähigkeit unbeachtet blieb. Seine Umgestaltung des Klavierspiels galt als ein in den Fingern liegender, dem Glanz des Virtuosen dienender technischer Apparat, als eine Fingersache, nicht als die Sache eines mit schöpferischem Machtgebot sich eine Sprache schaffenden Geistes, dessen übermächtige Stimmungen nach einem Ausdruck ihrer selbst verlangten. Man erkannte wohl den Virtuosen von Gottes Gnaden und vindicirte seiner Phantasie die schaffende Befähigung, welche man einem solchen zuerkennt: die des technischen Genies — aber der Spruch: „Er kann nicht komponiren!" wurde insbesondere von seinen Gegnern stets als kadenzirender Anhang ihren dem Virtuosen gemachten Zugeständnissen nachgesandt.

Durch seine Übertragungen für Klavier — die reproduktive Seite seiner Übersetzernatur — setzte sich diese Ansicht noch fester. „Man überträgt nur, wenn man nicht produciren kann", urtheilte die allgemeine Erfahrung. Aber sie übersah, daß, als der Jüngling die Violine Paganini's und das Orchester Berlioz's dem Klavier übertrug, er diesem hiedurch seine Ausdrucksmittel erweiterte und den Ausgang zu der neuen Phase gewann, in welche Klavierspiel und Klaviermusik traten. Das, was jene und viele andere Übertragungen für seine Entwickelung als Komponist damals waren, nämlich: mittels Übersetzen ein Aneignen der Mittel der Tonkunst, ein theoretisch-technisches Lernen ihrer Wirkungen, das Prüfen der Materie, durch welche sein Geist sich äußern sollte — das entzog sich dem Blick der Zeit und konnte erst später, als er in voller Reife war und frühere Perioden als fertig und abgeschlossen sich der Beschauung und Prüfung unterbreiteten, zum Verständnis kommen.

Die damalige öffentliche Meinung aber adoptirte den Refrain seiner gegnerischen Bewunderer: „Er kann nicht komponiren!"

XV.

Eros als Kind der Romantik.

Liebesideale der romantischen Poeten. George Sand, ihr Hauptapostel. Liszt's Beziehungen zu ihr. Leone Leoni. Einfluß auf Liszt. Sein Frauenideal.

Sowie die dem Fortschritt zugewendeten Ideale der ersten Hälfte der dreißiger Jahre des Jünglings geistiges Leben nach künstlerischer Richtung in Vibration versetzten, ebenso brachte ihre Romantik menschliche Saiten in ihm zum Schwirren, die ebenfalls bedeutungsvoll für ihn und seine Zukunft werden sollten. Liszt stand in dem Alter, wo die Aufregung und Leidenschaft der Phantasie sich nicht nur geistiger Materie bemächtigt, sondern auch die Berechtigung für irdisches Sehnen, Lieben und Begehren in sich trägt, wo die Leidenschaften beider Richtungen wach auf ihren gefährlichen Höhen sich wiegen und die Kraft der einen durch die Kraft der andern potenzirt erscheint. Es giebt Naturen, deren Leidenschaften und Irrthümer, getragen von der Macht geistiger Gewalten, nur auftreten im Glanz der Poesie, — Naturen, die unbewußt des inneren Doppelspiels von Wahrheit und Täuschung die Phantasie zum Faktor der Wirklichkeit und die Wirklichkeit zum Faktor der Phantasie machen, beide ineinander weben und so die poetische Fiktion, daß: „Dichten Leben und Leben Dichten" sein könne, zu einer Wahrheit erheben.

Zu diesen Naturen zählte Liszt — und er stand in dem Alter, wo die Leidenschaften herrschen, und war umgeben von der Luft der mit souverainer Phantasie das Doppelspiel von Wahrheit und Täuschung übenden Romantik.

Letztere suchte vom Kunstgebiet aus in das praktische Leben zu bringen. Aber eine Gegnerin geordneter und geregelter Zustände,

voll maßloser Sehnsucht nach solchen, die dem subjektiven Empfinden keine hemmenden Schranken entgegenstellen, nahm sie hier eine Wendung, welche so wenig wie die auf künstlerischem und socialem Gebiet von Dauer sein konnte, nichtsdestoweniger aber in ihren Folgen in die Zukunft hinein spielte. Wie die politischen Stürmer des Fortschritts den einen Theil der die menschliche Gesellschaft bewegenden Probleme durch Socialismus und Kommunismus zu lösen vermeinten, so glaubten phantastische Heißsporne und Poeten, nicht minder Stürmer als jene, für einen anderen Theil dieser Probleme — den der Liebe und Ehe — eine Lösung durch Reformen freien Stils und durch Verherrlichung einer Liebestheorie, welche die blinde Naturgewalt an Stelle der Sitte setzt, gefunden zu haben. Die von der erhitzten Phantasie des père *Enfantin* hervorgerufenen Verirrungen der Saint-Simonisten, ihre Fortsetzung durch *Fourier's* Phalanstère, — sie waren so ganz und gar der Ausdruck, ein *geschichtlicher* Ausdruck romantischer, in krankhaftem Begehren entflammter Sehnsucht, die nach neuen Zuständen, neuen Idealen und neuen Zeiten suchte, aber als überreife Frucht am Baume phantastischen Empfindens innerlich bereits im Verrotten war. Wir nannten diese Verirrungen einen „geschichtlichen" Ausdruck; denn es ist nicht zu verkennen: die Huldigungen, welche jene Zeit, sowohl in der Poesie wie im Leben, der weder durch Gesetz noch durch Sitte gebundenen Liebe darbrachte, sind nicht nur maßlose Äußerungen krankhaft überreizter Geister. Diese waren nur die Träger einer Geschichtsepoche Frankreichs, welche die Fesseln des Formalismus gewaltsam sprengend der Despotie einer alten Zeit ihren Gegensatz: eine schrankenlose Freiheit entgegen stellte und, hinblickend auf die auch an dem Wesen der Liebe und Ehe nagenden Übel, nicht ohne Berechtigung entgegen stellte.

Man muß sich zurück und hinein versetzen in die vorigen von Form und Zwang beherrschten Jahrhunderte, in die bestehenden, die Rechte der Frau betreffenden mittelalterlich-barbarischen Ehegesetze, und die mit ihnen zusammenhängenden tausendfachen unglücklichen Konflikte zwischen Mann und Frau, man muß die literarhistorischen diesem Stoff gewidmeten Kapitel nachlesen und im Buche des Lebens selbst blättern, um die Forderungen der Romantik begreifen zu können, sowie daß die sie vertretenden und so übermüthig scheinenden Geister mit Zeit und Geschichte identificirt sind und mit ihnen *eine*, wenn auch theilweise der Ästhetik des

Häßlichen angehörende Komposition bilden. Man muß die „Delphine“ und „Corinna“ der Staël, dieser Frau mit dem ausgeprägten sittlichen Verstand und dem großen echt menschlichen Gefühl, gelesen haben, um an den Anklagen, welche sie der „Gesellschaft“ mit ihrem herzlosen Seelenhandel und tyrannischen Konvenienzheirathen, mit ihren dem Hochmuth und der Eitelkeit zu bringenden Opfern, mit ihrem frivolen Spiel mit der Sitte entgegen geschleudert, die Elemente kennen zu lernen, welche jene Sehnsucht nach einer neuen Liebestheorie geweckt und genährt hatten. Dann findet man auch begreiflich, daß nicht nur desultorisch angelegte Geister, sondern auch edle harmonische Naturen, wie beispielsweise der deutsche Wilhelm von Humboldt, der, wie sich aus seinem schriftlichen Nachlaß ergab, saint-simonistisch gesinnt war, ihre Sympathien diesen Fragen zuwendeten — seitens W. von Humboldt allerdings zum nicht geringen Erstaunen seiner Verehrer.

»La femme libre und l'homme libre, die Kirche soll nichts dabei zu sagen haben und nicht einmal der Staat!“ — schrieb damals Varnhagen von Ense erschrocken über diese Ideenrichtung seines Freundes, die doch in Deutschland keineswegs neu war, in sein Tagebuch. Hier in Deutschland hatte sie bereits an der Grenzscheide dieses und des vorigen Jahrhunderts ein Vorspiel gefunden, dessen literarischer Ausdruck Friedrich von Schlegel's „Lucinde“ (1799) war. Diese „Lucinde“, welche von der Ästhetik ihren Mantel geborgt hatte und unter dieser Hülle die „Emancipation der Physis“ predigte, ist so wenig eine von ihrer Zeit losgelöste Erscheinung, wie die der Romantik Frankreichs angehörenden Apotheosen der Sinnlichkeit. Sogar Schleiermacher hat ihr seiner Zeit das Wort geredet, wie überhaupt die geistig hervorragendsten Persönlichkeiten Deutschlands, Männer wie Frauen, damals mit Vorliebe für die Idee dämonischer Liebesmacht Partei ergriffen haben. Der „Musenhof Weimars“ belegt das zur Genüge. Theils das Schoßkind einer Zeitepoche, welche in gährendem Ungestüm alle Lebensverhältnisse und menschlichen Beziehungen auf ein neues menschlich schöneres Fundament zu setzen trachtete, theils eine Folge jener Richtung des „philosophischen Zeitalters“, die in Voltaire ihren Ausdruck gefunden, ebenso eine Folge der immer mehr erblühenden und eine geistige Suprematie ausübenden Naturwissenschaften — hatte mit jenen Ideen die romantische Stimmung sich eines Problems bemächtigt, das durch alle Zeiten hindurch der

Tragik des menschlichen Herzens den Knoten geschürzt hat und alle Geschlechter überdauern wird. Aber in blindem Eifer wandte sie sich nicht nur gegen die das Wesen der Liebe verletzenden Vorurtheile und das frivole Spiel der Konvenienz, nicht nur gegen den die Frauen entwürdigenden Barbarismus der Gesetze, sondern ebenso gegen das Etwas, welches der menschlichen Gesellschaft Schutz gegen die dem Herzen eingeborne Tragik gewährt: gegen die Sitte. Wie die Romantik die Souveränität des Ichs predigte, so verlangte sie für das Individuum die Souveränität des Genusses ohne Rücksicht auf Andere und auf die Ordnung der Gesellschaft überhaupt. Das Herz der Romantik war Egoismus, der gekleidet in das glänzend schimmernde Gewand der Poesie, kranker Sehnsucht voll, Physis und Psyche verwechselt hat. Nichtsdestoweniger aber trug das Liebesbegehren der Romantik den Vortheil in sich, die äußeren Ursachen unendlich vieler Leiden und unendlich vielen Elends des Menschenlebens zum Bewußtsein gebracht zu haben. Konnten ihre Theorien auch den Problemen des Herzens, die zu lösen und zu binden zu allen Zeiten der sittlichen Kraft des Individuums angehören wird, keine Lösung schaffen, so haben sie doch, wenn auch theilweise nur *negativ*, unstreitig vor- und mitgearbeitet an unsern gegenwärtigen und zukünftigen humanen Aufgaben: an einem Reinigungsproceß des Liebes- und Ehegedankens, an einer den humanen Zielen des Christenthums näher kommenden Umwandlung der Gesetze und an dem Überwinden der Vorurtheile, welche mittelalterliche Tradition und Geschichte auf den Scheitel der Frau gehäuft hat. Brandmarken wir darum nicht die einzelnen Geister, die, Feuer und Gluth, wohl Wahrheit und Irrthum ineinander gemengt haben, aber Werkzeuge der Geschichte waren.

Als geschürt und entfesselt durch die Juli-Revolution die französische Romantik in ihr überreiztes Stadium tretend des Problems der Liebe und Ehe sich bemächtigte, fand sie nach dieser Richtung in den jugendlichen, zum Theil hoch genialen Literaten und Poeten, den geborenen Feinden der Prosa und prunkenden Alltagsmoral, ihre Verbündeten und Kämpen. Was die Systeme *Enfantin's* und *Fourier's* nie erreicht haben würden, erreichten die kecken Wagehälse. Angeführt von dem schönen leichtgeschürzten und wildlockigen Kind der Berry, dessen großes Auge ideale Schwärmerei und leidenschaftliche Gluth ausströmte, auf dessen Lippen die Sprache klassischer Schönheit schwebte und dessen Stirn

das Flammenzeichen der Genies trug, warfen sie Brandfackeln in die phantastisch aufgeregten Gemüther und riefen auf dem Gebiet der Götter Eros und Hymen einen Feuerbrand hervor, welcher von der Kritik sittlicher Entrüstung weder gedämpft noch in seinen sich weit verbreitenden Gluthen aufgehalten werden konnte. Es war die Stimmung der Zeit selbst, die in ihnen flüchtigen Fußes die Länder durcheilte.

Das Romangebiet brachte einen Reichthum von Dichtungen, deren Motive den Nachtseiten erotischer Beziehungen und den aus den Gesetzen, der Konvenienz und der Berechnung hervorgegangenen Mißverhältnissen entnommen waren. Unglückliche Ehen, Knechtung der Frauen, Liebeshaß und Liebesgluth, wild zerstörende Leidenschaften, Empörung groß angelegter meist Künstlernaturen gegen Sitte und Gesetz, die schneidendsten Dissonanzen und Zerwürfnisse des Herzens mit sich und der Welt und Gott — bilden den Inhalt dieser gesammten Dichtungen, eine wilde Tragödie entfesselter Leidenschaften darstellend, bei welcher das verletzte und tief aufgeregte Gefühl sich vergeblich sehnt nach einer versöhnenden Auflösung der Dissonanzen in reine Harmonien. Die Souveränität des Ichs kennt keine Versöhnung. — Aber die Leidenschaften und sinnlichen Gluthen traten in so berauschend schöner Sprache, mit solch unmittelbarem Pathos gemischt mit echtem Adel der Gesinnung und Idealität der Empfindung auf, daß sie in diesem Gemisch bestrickend Phantasie und Urtheil eines großen Theils der Zeitgenossen gefangen nahmen.

Die Hauptvertreter dieser Richtung sind die Erstlingsromane George Sand's, des genialen gluthäugigen Kindes der Berry. Ihre Romane »Indiana«, »Jacques«, »Lélia« und »Léone Leoni« sind hier in erster Linie stehende Ergüsse ihres Talents und ihrer Leidenschaften, die jedoch auf das engst verbunden sind mit dem damals auftretenden überreizten christlichen Liebesgefühl, eine Mischung der Gefühle und der Phantasie, durch welche sie sich, wie der Literarhistoriker Kreyßig[1]) es ausspricht: „mit den romantisch-katholischen Welterneuerern auf denselben Abwegen der Gefühlsverirrung, in derselben Täuschung über Freiheit und Willkür, in demselben Abfall der dämonischen Naturkraft von der Zucht des vernünftigen Geistes" bewegen.

1) Kreyßig, „Studien zur französischen Literatur- und Kulturgeschichte."

„Die Liebe", sagt die Dichterin, „ist das auf ein einzelnes Wesen koncentrirte christliche Erbarmen. Sie gilt dem Sünder, nicht dem Gerechten. Nur für jenen bewegt sie sich unruhig, leidenschaftlich und ungestüm. Wenn du, edler, rechtschaffner Mann" — fährt sie mit trügerisch-phantastischer Glut fort — „wenn du eine heftige Leidenschaft für eine elende Buhlerin empfindest, sei sicher: das ist die echte Liebe, darüber erröthe nicht! So hat Christus diejenigen geliebt, die ihn gekreuzigt haben." — Dieser Anschauung entsprechend mußte die Liebe, die aus Liebe sündigt, Tugend sein. Es kann darum kaum erschrecken, wenn sie sagt: „Je größer das Verbrechen, desto echter die Liebe, die es vollbringt" oder wenn sie den von Leidenschaft und Laster durchwühlten, aber genialen und körperlich mit männlicher Schönheit ausgestatteten Léone Léoni seiner Geliebten zurufen läßt: „So lange Du auf meine Besserung gehofft, hast du mein eigentliches Wesen nie geliebt". Ebenso scheint es dieser Kasuistik erotischer Phantasie entsprechend, wenn die Helden ihrer Tragödien himmelstürmenden Ernstes, aber mit allen Eigenschaften der Unnatur geschmückt sich in letzteren mit berauschendem Zauber bewegen und im Wahn der Selbsttäuschung, wie dort die Sünde für Tugend, so hier die Unnatur für höhere Wahrheit und Schönheit halten. So konnte, wie ebenfalls Kreyßig sagt, als „negativer Pol" der Liebestheorie George Sand's der Lieblingstypus ihrer Helden hervorgehen: der demüthige, stille, für nichts geachtete, in heimlicher Liebe sich verzehrende „Freund", der »En cas que« der liebenden Heldin — Brackenburg in höherer Potenz —, diese Ralph, Jacques, Bustamente und andere, welche bei den Stelldichein der begünstigten Taugenichtse Schildwache stehen, sich für die Ehre der untreuen Gattin oder Geliebten schlagen, ihre Schulden bezahlen, ihren bösen Leumund auf sich nehmen, sich ihr zur Gesellschaft, eventuell um nicht zu geniren, auch allein ums Leben bringen, und im günstigsten Fall überglücklich sind sich an den Brocken zu erlaben, die von des Herrn Tische fallen.

Das neue Evangelium staffirte aber seine Lieblinge nicht nur mit den heroischen Tugenden der Märtyrerschaft aus, sondern es fand auch den Schwankungen und der Untreue des Herzens eine Sanktion. „Die Liebe", heißt es in der „Lélia", „besteht in dem heiligen Streben unsers ätherischen Theils nach dem Unbekannten. Deshalb vergeuden wir den Himmel suchend unsere Kraft an ein uns un-

gleiches Wesen. Fällt dann der Schleier und das Geschöpf zeigt sich uns hinter der Weihrauchwolke armselig und unvollkommen, so erröthen wir über unser Ideal und treten es unter die Füße. Und nun suchen wir ein anderes; denn lieben müssen wir! — aber wir täuschen uns noch oft, bis wir endlich für diese Erde die Liebe aufgeben."

Als Konsequenz dieser Lehre tritt nach praktischer Seite die Ansicht hervor, daß die Ehegesetze nur vorübergehend Mann und Weib verbinden sollten, eine Ansicht, die jedoch unter ganz anderen Beziehungen und mit anderen Zielen als denen der französischen Romantik auch von Goethe in seinen „Wahlverwandtschaften" berührt wurde. Die Ehen, meinte der deutsche Dichter im Hinblick auf die Tragödien, welche sich durch die Bindung auf Lebensdauer oft entwickeln, sollten kontraktlich sich erneuernd immer nur auf fünf Jahre geschlossen werden; denn jeder Theil würde dann in seinem Bestreben sich die Neigung des andern zu erhalten und ihn glücklich zu machen, nicht erschlaffen. Goethe's Vorschlag — allerdings mit dem Princip der Belohnung und Bestrafung im Hintergrund und darum abstrahirend von dem freien Willen sittlicher Vernunft — zielte auf Erhaltung, Verschönerung und Vertiefung der Liebe. Andere Ziele aber als diese der germanischen Richtung hatte die aus gallisch-romanischem Blut hervorgehende neue Liebesanschauung. „Jede Liebe erschöpft sich", heißt es ebenfalls in der „Lélia", „Widerwille und Traurigkeit folgen ihr: die Verbindung des Weibes mit dem Manne sollte darum nur vorübergehend sein." Und wie die Romantik die Dinge auf den Kopf stellt, sieht sie in den Ehegesetzen nur die „Vergötterung der Selbstsucht, die nur allein besitzen und bewahren will". „Jenes Gesetz der moralischen Ehe in der Liebe", behauptet sie kühn, „ist vor Gott ebenso thöricht, ebenso lächerlich wie gegenwärtig das Gesetz der gesellschaftlichen Ehe in den Augen der Menschen". —

Diese das Gefühl für Sitte und Wahrheit verwirrenden und durch die Erstlingswerke George Sand's verbreiteten Ideen übten durch den Zauber dichterischer Schönheit, in welche sie gehüllt waren, eine sinnbethörende Gewalt aus. Die berauschenden Essenzen unmittelbarer Leidenschaften, die ihnen entströmten, wurden von der freiheitdürstenden, vorzugsweise von der Dichter- und Künstler-Jugend, die in Paris mit dem Wort »la bohème« bezeichnet wird, mit Begierde eingesogen. Ihre Dichtungen ent-

hielt für sie ein neues Evangelium. Das Mystische, welches die Lehre von der dämonischen Macht der Liebe enthält, nahm namentlich die Geister, welche einer poetisch-mystischen religiösen Richtung sich zuneigten, gefangen. Die magnetischen Emanationen dieser Macht glaubte ihr verwirrtes Gefühl als eine Emanation göttlichen Geistes zu empfinden und so hatten diese Dichtungen für ihre Zeit die traurige Folge, daß sie die romantische Verwirrung des Gefühls und der Phantasie, welche bereits Chateaubriand's »Génie du Christianisme« ausgesprochen und die namentlich durch Lord Byron's himmelhochfliegende und doch skeptisch-frivole Muse Nahrung und Entwickelung gefunden hatte, nach erotischer Seite auf ihre Spitze getrieben haben. Es half nichts, daß die Dichterin, ein echtes Kind Apollo's, sich von Tendenz und Sophistik sinnlicher Leidenschaft frei zu machen suchte, daß sie jene unheilbringenden Erstlinge ihrer Muse verwarf [1]) und, wie Chateaubriand gegenüber seinem „René", wünschte sie nicht geschrieben zu haben: die Jugend war entflammt von dem neuen Evangelium, die Jugend glaubte an dasselbe, die Jugend lebte nach ihm!

Liszt wurde ebenfalls in diesen Strudel hineingezogen. Er wurde für ihn verhängnisvoll. Konnte er auch die germanischen Einflüsse seiner Erziehung zu keiner Zeit vernichten, war auch die Achtung und das Gefühl für die Vernunft der Sitte zu stark ihm eingeboren, um sie je ganz verleugnen zu können: so haben doch die Jugendeindrücke, welche in der Gestalt und im Geist einer Sitte und Gesetz zersetzenden Zeit ihm geworden, die falschen Ideale, welche letztere ihm gegeben, mächtig genug auf ihn eingewirkt, um ihm Gewohnheiten zu erziehen auch sich über Sitte und Gesetz zu stellen, wo sie den Leidenschaften seines Herzens entgegen traten.

Als der Jüngling Liszt ebenso neugierig wie wissensdurstig, den Saint-Simonistischen Lehren lauschte, hatte ihn noch keine sinnliche Leidenschaft mit in den Kultus gezogen, welchen père Enfantin seiner Gemeinde zu eröffnen bestrebt war. Jedenfalls aber waren die dieser Richtung angehörenden Lehren keineswegs dazu geeignet sein ethisches Bewußtsein zur Klarheit und Kraft zu entwickeln — ebensowenig wie das Leben in Paris selbst, sowie die allgemeine Anschauung über Liebe und Ehe seitens der Franzosen, welche von der der christlich-germanischen Bildung entstiegenen

1) »Lettres d'un Voyageur«. à Rollinat.

sehr verschieden ist. Das feurige, leichtlebige und chevalereske Naturell des Gallo-Romanen hat von jeher in l'amour und la gloire seine Ideale gefunden und l'amour in la gloire und la gloire in l'amour versetzt. Das „galante Abenteuer" gehört zur Lebensluft des Franzosen. Sein Naturell hat den Verhältnissen beider Geschlechter einen Charakter geschaffen, welcher die ethische Vertiefung und Verklärung der Liebe durch die Ehe und der Ehe durch die Liebe weniger erstrebt, als es im Bedürfnis der germanischen Natur liegt. Die Ehe ist dort mehr eine Sache der Konvenienz, geregelt durch sie und die Etikette, und die Liebe ein Schmetterling, der am Gängelband heißwalliger Phantasie seinen Lebenskurs für sich durchmacht. Unter solchen allgemeinen Anschauungen hört eine im germanischen Sinn gedachte Entwickelung des ethischen Bewußtseins und ethischer Idealität des Einzelnen auf. An ihrer Stelle steht das Gefühl für formellen Anstand und formelle Sitte.

Hatte sich auch bei Liszt durch das innige Zusammenleben mit seiner Mutter germanische Empfindungsweise erhalten und theilweise auch ausgebildet, so konnte sie doch bei dem Leben, das ihn rings umgab, nicht zu einer Macht werden, die stark genug war, um der französischen Anschauung im allgemeinen und dem romantischen Liebesevangelium insbesondere ein Gegengewicht geben zu können. Er war in dem Stadium jugendlicher Erregung, wo „Bilder bestimmen und Metaphern überzeugen, wo Thränen Beweise sind und die Konsequenzen begeisterten Hingerissenseins den Vorzug vor ermüdenden Argumenten haben."

Der persönliche Verkehr mit den an der Spitze des romantischen Evangeliums stehenden Poeten, mit Jules Sandeau, Viktor Hugo, Alfred de Musset und vielen anderen, und vor allen mit George Sand selbst trugen, ebenso wie ihre Dichtungen dazu bei, sein ohnedies unter dem Einfluß der Romantik heftig schwingendes Gefühlsleben mit dem Zeitgeist vollends zu verbinden. Die Phantasie ergriff das Scepter, das Paradoxe der Lieblingshelden Sand'scher Muse spukte in ihm herum, der Satz von der dämonischen Gewalt der Liebe als Ausdruck ihres höchsten Wesens schien ihm Wahrheit, und so zogen die falschen Schattenbilder der letzteren in ihm ein und mischten sich als Irrlichter mit seinem glühenden Streben nach innerer Veredlung. —

Es war 1834, als sich die für des Jünglings Liebesideale

leider bedeutungsvollen Beziehungen zwischen ihm und George Sand anknüpften. Die Dichterin war so eben von ihrer italischen Reise zurückgekehrt. Ihr Name war durch die leidenschaftlichsten Angriffe und enthusiastischsten Vertheidigungen seitens ihrer Gegner und Freunde nicht minder, wie durch die Feuerbrände, welche sie in Sitte und Herkommen warfen, über Nacht zu einer Berühmtheit geworden und der Ruhm des Genies begann ihn zu umleuchten. In dieser Zeit war es, wo Alfred de Musset den feurigen jungen Künstler auf Wunsch der Dichterin zu ihr führte. Liszt stand von da an einige Jahre hindurch in engem Verkehr mit ihr. Bald zählte er zu den intimen Freunden, deren Beziehungen das seit Balzac's Roman „Camaraderie" Mode gewordene Wort „kameradschaftlich" deckte[1]), das aber hier nicht im Sinne journalistischen Kliquenwesens wie bei Balzac aufzufassen ist, sondern mehr in dem der George Sand untergeschobenem Sinne unbegrenzt-vertraulicher Besprechung. Die falsche Idealität der dreißiger Jahre sah in solcher auch in der Freundschaft zwischen Mann und Frau geübten Intimität den Ausdruck einer erhabenen Seele.

Auf dieser Seite ihres persönlichen Verkehrs lag ein gefährlich korrumpirender Einfluß: gefährlicher für den Jüngling als der ihrer Dichtungen selbst. Denn falsche Theorien von Büchern gelehrt wirken nicht so unmittelbar eindringend wie die, deren Lehre die Praxis übernimmt. Diesen persönlichen Beziehungen gegenüber bleibt es eine beachtenswerthe Erscheinung, daß in Liszt zu keiner Zeit eine herzliche Sympathie für die Dichterin selbst sich entwickeln konnte. Es war, als ob im tiefsten Grund seiner Seele die germanischen Reminiscenzen instinktiv gegen sie reagirt hätten. Damals, als Alfred de Musset ihn zum erstenmal zu ihr geleitete, verbrachte er einen Abend in ihrem Salon. Aber mit Widerstreben war er ihrer Einladung gefolgt, und ein innerer Frost verließ ihn nicht während des ganzen Abends. Er stand noch am Eingang seiner romantischen Verwickelung und die schöne, geniale moderne Kirke erfüllte ihn mit heimlichem Grauen. Die Wirkungen der Phantasie jedoch waren damals stärker und mäch-

1) Das von Heinrich Heine durch einen Brief an Laube hervorgerufene, später jedoch von ihm widerlegte Gerücht anderer Beziehungen zwischen Liszt und George Sand bedarf heutigentags keiner Widerlegung mehr.

tiger als das in diesen Zeichen sprechende Gefühl für wahre Idealität.

Korrumpirend wie der Charakter seiner persönlichen Beziehungen zu George Sand waren ihre Erstlingswerke auf ihn. Sie bestrickten seine Phantasie, konnten aber ebenso wenig sein Gefühl für wahre Ethik ganz verdecken, wie seine persönlichen Beziehungen sein Gefühl für germanische Sitte ersticken konnten — es brach immer durch alle Irrthümer hindurch. Von dem großen Zauber aus, den sie auf seine Phantasie ausübten, erklärt sich ihre Einwirkung auf seine Auffassung der Liebe und Ehe. Insbesondere hat der 1834 erschienene und heftig diskutirte Roman »Léone Léoni«, welcher die absolute Liebe selbst unabhängig von der Achtung glorificirt — „so lange du auf meine Besserung gehofft, hast du mein eigentliches Wesen nie geliebt!" ruft Léone der Julietta zu — seinen Idealen bezüglich der Liebe und Liebesopfer der Frau eine falsche Richtung gegeben. Er sah in Worten, wie den citirten, nur die kühne, stolze, männliche, sich auf sich selbst stellende Liebe; die Blasphemie jedoch, die sie der Ethik und höheren Wahrheit ins Gesicht schleuderten, die moralische Entwürdigung der Frau, die sie enthalten, wollte er nicht sehen. Julietta galt ihm als Typus — idealer Frauenliebe. Er sah in ihr nur die vom Manne, von Dichtern und Künstlern zu allen Zeiten zum Ideal erhobene Eigenschaft des Weibes: die unbedingte Liebe, die Liebe, die alles glaubt, hofft und duldet; das aber sah er nicht, daß die sittliche Kraft, welcher die wahre Würde und innere Schönheit des Weibes entspringen, ihr fehlten. Jenes Ideal mag auch George Sand, als sie ihre Julietta schuf, vorgeschwebt haben. Aber sie sah es nur im Hohlspiegel ihrer Zeit: darum das widerliche Zerrbild echter Frauenliebe. Die Julietta dient nur dem diabolischen Triumphlied dämonischer Leidenschaft, wie Léone Léoni es repräsentirt, als Folie.

Mit Hartnäckigkeit vertheidigte Liszt oft Sätze, wie die angeführten, jedoch eben so oft aus innerer Parteistellung, aus Freude am Paradoxen und aus dem Gefühl der Ritterlichkeit gegen Frauen, wie aus innerer Verblendung.

Aber er vertheidigte nicht nur George Sand: er erwies ihr auch andere Freundesdienste. Damals, als „Léone Léoni" in den Spalten der »Revue des deux mondes« erschien, war Liszt der Vermittler zwischen der Dichterin und dem ihm befreundeten

Gustave Planche, dem gefürchteten Kritiker und Mitarbeiter dieser Zeitschrift. Planche war sehr entrüstet über den Inhalt dieses Romans, auch über seine künstlerische Durchführung, und sagte Liszt die schneidendsten Worte über George Sand's Mangel wahrer Gestaltungskraft, der Schemen veranlasse, aber das Schaffen lebensfähiger Charaktere hindere. Die Verachtung aber, mit welcher der berühmte Kritiker diesen Roman behandelte, schob der verblendete Jüngling, berauscht von dem blühenden Zauber und der Eloquenz der Sprache, welche die Dichterin hier entfaltete, weniger auf dessen Ethik als auf seine literarischen Mängel.

Der Geist der Romantik aber, den der junge Künstler in diesen literarischen Kreisen einsog, verband sich mit einer Herzensleidenschaft und gab dieser die Richtung und den Charakter. Die verschiedensten Stadien romantischen Wahnes durchlebte er nun — durchlebte sie bis zu dem Punkt, wo die Wahrheit die Hohlheit dieses Wahnes wohl aufdecken mußte, aber auch seine Spuren nicht mehr tilgen konnte.

XVI.

Im Salon.

(Paris 1832—1835.)

Die pariser Salons der eleganten und vornehmen Welt. Gott Amor. La comtesse Laprunarède.

Nichts war mehr dazu geeignet die Romantik des Herzens mit ihrem koketten Spiel, ihren versteckten Leidenschaften und unzähligen Trugkadenzen zu entwickeln als der pariser Salon — das Parkett, auf welchem die Romantik der Poeten ihre höheren Aktionen auszuführen suchte und die Feuerproben ihres Genies ablegend ihren ésprit übte. Der Salon mit seinem Kerzenschimmer und seinem Glanz von Toiletten, seinen mehr und minder berühmten Persönlichkeiten der Gesellschaft, des Tages und der Zeit, mit seinem funkelnden Witz und seiner Sucht nach geistreicher Unterhaltung lieh der Praxis des Romans den üppigen Boden und poetischen Reiz. Er war seine Bühne, wo tändelnd Knoten sich knüpften und tändelnd sich lösten und deren Koulissen von Geheimnissen umflattert waren, wie ein Sonnenglut athmender Wiesengrund von Libellen und Schmetterlingen. Sie hatten ihre aventures und ihre Helden und ihre Heldinnen, nicht minder pikant und erotischen Zaubers voll, als die Koulissen des echten Schauspielhauses. Nur mit dem Unterschied, daß die Heldinnen des letzteren der glänzenden, knotenschürzenden Mittel der Romantik entbehrten, welche Rang, Reichthum, Konvenienz und — die Scheu vor dem éclat dem Salon der Gesellschaft ausschließlich zu seinen Liebesintriguen zur Verfügung stellten.

Aber der pariser Salon hatte auch seine kulturhistorische Bedeutung. Er war bei den Franzosen nicht nur wie bei andern

Nationen ein geselliges Zusammensein, um müßige Stunden des Tages dem Spiele heiterer Laune zu widmen: er war bei ihnen eine Art Wettermacher, Propagandist, eine Art feinster Reklame für die Politik, für die Kirche, für die schönen Künste, für die „Gesellschaft" und für ihre Moden, sollten diese letzteren den Namen der Politik, der Kirche oder einer der schönen Künste tragen; immer aber war er verknüpft mit der eleganten und geistreichen Welt, immer trug er ihren Stempel: den des Glänzenden, der Ambition, des Machtsuchenden, des Espritsprudelnden. Mehr als ein Jahrhundert hindurch begleitete er die kulturhistorischen und politischen Wandlungen Frankreichs, begleitete sie von der geistigen Herrschaft der Encyklopädisten an bis zur zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, dem Moment, wo Louis Napoleon seinen Staatskoup — von Viktor Hugo ein „Verbrechen" genannt[1]) — ausübte, und eine frühere Welt unter der Umwälzung des neuen politischen und socialen Régime's zerbröckelt auseinander fiel. Heutigentags ist die Bedeutung des pariser Salon nur noch eine leere Tradition. Der von Napoleon III. geschlossene politische Salon der geistvollen Fürstin Dorothea von Liewen, der langjährigen Freundin des Staatsmannes Guizot, war wohl der letzte unter denen, welche verwoben mit der Geschichte Frankreichs von dieser einen bleibenden lustre empfangen haben.

Ein Vermächtnis des „philosophischen Jahrhunderts" mit seinem dialektischen Verstand, seinen Rousseau'schen Träumen und der Tradition jener echten unter der Dynastie der Bourbonen erblühten Vornehmheit mit ihrem inzwischen dem Wechsel der Zeiten zum Opfer gefallenen Diadem »Noblesse oblige« auf der Stirn — bildeten sich Salons sowohl in den Kreisen, die den Thron umstanden, wie in denen der Dichter und Gelehrten. Stets aber waren es durch Geist oder durch Schönheit hervorragende Frauen, die ihre Spitzen wie ihr Mittelpunkt waren und einen Einfluß auf die vornehme und geistreiche Welt ausübten, welcher sowohl Literatur entwickelnd als Literatur verbreitend war. Sie konversirten, dichteten und schrieben Briefe und erhoben ihren Salon zu einem Musenhof, wo man Talente pflegte und feierte, wo man Poeten erzog, ihnen applaudirte und sie krönte und wo man die Kourtoisie bis zu jener Feinheit ausbildete, daß sie den Schein

1) »L'histoire d'un crime.«

einer Tugend des Herzens trug. In den altfranzösischen Salons der vornehmen Gesellschaft verhandelte man, wie die Frau von Staël, welche hier in den exquisitesten Cirkeln ihren Geist geschult hatte, erzählt, „ohne Frivolität und ohne Prüderie die höchsten Interessen, wobei der Wunsch zu gefallen den Geist stachelte, die Leidenschaften zügelte und die Unterhaltung zu einer Kunst und einer Waffe machte."

Während der Restaurationsepoche lebte dieser Geist noch fort, eigentlich wieder auf. Die Schreckniſſe, welche das Jahr 1789 über die Bourbonen verhängt hatte, schien der vornehmen altfranzösischen Gesellschaft der faubourgs Saint Germain und Saint Honoré ein böser Traum, der auf der Sankt-Helenen-Insel sein Ende gefunden. Man lebte hier wieder den schönen Traditionen der eleganten und geistreichen Welt. Herzoginnen und Fürstinnen dichteten und lasen ihre Gedichte vor, sie musicirten und ließen musiciren, förderten Künste und Künstler im konservativen Sinn, dem modernen Geist nur soweit Rechnung tragend, als er im Reich humaner Träume blieb, welche an den Säulen der aristokratischen Traditionen vorüberglitten, ohne sie zu berühren. Die geistvolle Herzogin von Duras schrieb ihre Novellen, von denen ihre „Ourica" den Sieg über ihren „Ollivier" und „Edouard" davon trug. Ihr Inhalt, ihre Principien, welche gegenüber den elastischer werdenden Ansichten der jüngeren Generation über die Vornehmheit der Geburt und ihre unumstößlichen Schranken an der Tradition festhielten und gegen das Unheil der Mesalliancen angingen, entzückten den altfranzösischen Adel nicht weniger als den royalgesinnten Bürger. Die „Ourica" war Mode; man trugOuricafarben und Ouricabänder [1]), ebensowohl aus dem Sinn seiner Kourtoisie für die hohe Autorin, wie als Zeichen loyaler und konservativer Gesinnung. In diesen Kreisen waren die „Corinna" und die „Delphine" der Frau von Staël keine Vorläuferinnen einer neuen über die Bündnisse des Herzens würdiger denkenden

1) »Ourica« (die Negerin) war so sehr in der Mode, daß man in Paris eine Farbe — ein tiefes glänzendes Grau, wie die Negerfarbe — nach ihr benannte und die Toiletten der eleganten Welt eine zeitlang ohne Ourikafarbe keine rechte Geltung hatten. In Bänder und Stoffe webte man sogar weiße und rothe Figuren — weiß und roth: die Farbe der Negerzähne und Lippen. — Die Novelle fand auch literarische Nacherzeugnisse: Paul Heyse entnahm ihr den Stoff zu seiner Novelle in Versen.

Zeit. In den geistreichen Salons, vorzugsweise in denen des faubourg Saint Germain, suchte man alle Neuerungen ferne zu halten, auch die Elemente, die nicht zur guten alten Gesellschaft gehörten. Man war hier in Literatur- und Kunstsachen, wie in der Wahl der Personen, die man empfing, sehr exklusiv. Die schöngeistige Autorität war hier Chateaubriand.

Weniger exklusiv nach beiden Richtungen hin war man in den literarischen Salons jüngerer Geschlechter. Der Herzog von Orleans, der spätere „Bürgerkönig", hatte hiezu gleichsam das Signal gegeben. Im Palais royal sah man Thiers, Guizot, Royer-Collard, Casimir Périer und viele andere Männer von Gewicht und Bedeutung. Im faubourg Saint Germain aber sagte man von diesen Abenden: »On n'y connaissait personne« und hielt sich zurück. — Die Salons außerhalb der beiden faubourgs waren gemischt mit moderngeistigen Elementen. Als das Jahr 1830 sein Werk begann und die „Aristokratie des Geistes" ihre Siege der Intelligenz feierte, sah man in den Salons verschiedenster Richtungen im freien Verkehr Künstler und Poeten, die Helden des Tages und der Zeit. Nur im faubourg Saint Germain behielt man »tournure« und blieb geistreich im alten Stil. Die Salons aber wurden im allgemeinen mehr und weniger die Sammelplätze der Parteigänger, mochten diese der Politik oder den Künsten angehören. Die Romantik insbesondere drang durch alle Thüren und wußte sich so ziemlich für alle einen Schlüssel zu fertigen. Aber wo sie auch eindringen mochte, im faubourg Saint Germain oder Saint Honoré, in der Chaussée d'Antin oder in den eleganten Kreisen der haute bourgeoisie — la beauté, la courtoisie, l'ésprit führten das Scepter.

Liszt hatte sich als Pianist in allen diesen Kreisen bewegt. Im faubourg Saint Germain war er eingebürgert. Hier hatte er als Wunderkind seine ersten Triumphe gefeiert, hier war er »le petit prodige« gewesen, dem man die bonbonnière hingehalten und die Wange gestreichelt, hier hatte er sein Informatoramt begonnen, hier war er jetzt — »le grand prodige«, das nicht minder, wenn auch in anderer Weise gehätschelte Kind der vornehmen Damenwelt. Jetzt redete er hier am Klavier der Romantik das Wort, selbst jeder Zoll ein Romantiker. Er spielte aus Berlioz's „Künstler-Episoden" den „Marsch zum Richtplatz", »l'Idée fixe«, die „Ballscene", spielte Chopin's Mazurken und

wob seine eigenen idées fixes mit hinein in seine Vorträge, deklamirte am Klavier heißherzig und himmelfliegend, wie er in Journalen deklamirte, erzählte in Tönen von seinen Idealen, von seinem Hoffen und Sehnen und dramatisirte, die Poesie der aristokratischen Salons in Musik umsetzend, die Empfindungen, die ihn bestürmten, die kleinen Scharmützel, in die ihn vielleicht soeben erst die Laune oder die Koketterie einer Comtesse, einer Marquise verwickelt hatte, in Monologe und Dialoge. Grollend, stürmisch, ironisch, bittend, stolz, ritterlich — seine Töne sagten alles. Dazwischen warf er neckend tönende Leuchtkugeln unter die ihm lauschenden Schönen, dazwischen fing er kleine Pfeile auf, die von feurigen Augen ihm zugeworfen wurden. Aber in den Pariser Salons war Amor der bezaubernde, der tändelnde, selten der „schreckliche Gott!", wie Theokritos ihn nannte; seine Pfeile hafteten und verwundeten nicht immer, und tödlich trafen sie nur wenige.

Einer aber von ihnen blieb fester hangen als die anderen. Er kam von der geistsprühenden, koketten Comtesse Adèle Laprunarède (née de Chelèrd), der späteren Duchesse de Fleury, die in den eleganten Cirkeln des faubourg Saint Germain sich zu entschädigen suchte für die Langeweile, welche sie auf dem Lande an der Seite des bereits sehr gealterten Grafen, ihres Gatten, empfinden mochte — und sie war noch so jung, so schön, so lebensfroh, so espritbegabt!

Fest saß er freilich nicht dieser Pfeil, aber doch für eines Winters Länge fest genug, um ihn von Paris fort in das in den Alpen gelegene burgartige Schloß, das sie mit dem Grafen bewohnte, zu locken. Hier verbrachte er einsam mit diesem und seiner jungen Gemahlin, sowie mit einer schon bejahrten Tante der letzteren mehrere Monate, wohl einen ganzen Winter — ein zweifacher Gefangener. Denn nicht nur, daß die feurigen Augen, das kokette heitere Wesen und der literarisch-gebildete Geist der Comtesse Laprunarède ihn im Bann hielten — draußen auch stürmten die Wetter, es heulten die Winde und der Schnee fiel in Massen. Alle Wege waren verschneit und die Bewohner des Schlosses lebten unerreichbar für andere, wie Märchenprinzen und -prinzessinnen in einem verzauberten, eisumstarrten Palast, und harrten des Lenzes, dessen warmer Hauch seine geschlossenen Thüren entriegeln sollte.

Drinnen aber war es heimlich. Das Kaminfeuer knisterte

und knasterte, und seine Funken mischten sich mit den funkelnden Wortfechtereien, die goldener Jugendheiterkeit und prickelndem Liebesfeuer entsprangen. — Man lachte, scherzte, las, musicirte. Und als der nahende Frühling Schnee und Eis von Thüren und Straßen hinweg geküßt, wanderte der junge Künstler wieder gen Paris, das Herz gefüllt mit Liebesromantik.

Ein eifriger Briefwechsel entspann sich nun zwischen ihm und der Comtesse — Liszt's erste „höhere Stilübungen in der französischen Sprache", wie er scherzend denselben uns später nannte. In Paris aber wußte man nichts von diesem tête-à-tête. Seine Helden bewahrten das tiefste Schweigen — den Schleier süßen Geheimnisses. Auch seine Biographen erwähnen es mit keiner Silbe. Sie sagen nur im allgemeinen, daß Liszt zeitweise ganz zurückgezogen gelebt habe und für die Welt unsichtbar gewesen sei. Nur d'Ortigue scheint eine Ahnung von dieser aventure d'amour gehabt zu haben. Seine Worte: „Weltmänner ahnten hinter seinem Verschwinden eine neue Leidenschaft" lassen das errathen.

Die romantische Knospe der Leidenschaft war hiermit im Leben des Jünglings aufgebrochen — nicht umwoben von germanischer Gretchen-Poesie, sondern von der narkotischen Poesie gallisch-romanischen Charakters, wo Frauen, nicht Jungfrauen die Rollen des Zaubers in ihren Händen halten, welche Jünglingen die Sprache der Leidenschaft lehren — die Liebessprache romanischer Poesie. Die germanische spricht mehr aus heiligem Herzenstraum — der war ihm begraben. Jetzt hatte er die Koulissenpoesie vornehmer Welt geathmet. Wie nun im nächsten Winter — im Winter 1833 auf 1834 — sich die aristokratischen Salons wieder öffneten und des Jünglings inzwischen noch mehr entflammtes und liebenswürdig excentrisches Wesen, der Feuerbrand, den er im Koncertsaal entzündet ihn in jenen Kreisen noch gesuchter und gefeierter machten, fing das Spiel der Pfeile wieder an. Und wieder traf einer — und er saß fest.

Amor, der „schreckliche Gott!" hatte die Hand geleitet, die ihn entsendet.

XVII.

Madame la Comteſſe d'Agoult.

(Daniel Stern.)

(Paris 1834—1835.)

Ihre Eltern. Jugend. Charakteriſtik ihres Weſens. Ihr Verhältnis zu Liſzt.

ranz Liſzt ſtand in der Blüte des Jünglingsalters — er war noch nicht dreiundzwanzig Jahre alt —, als die Frau, deren Namen dieſes Kapitel trägt, in ſein Leben trat. Sie war ſchön dieſe Frau, ſehr ſchön, ausgeſtattet mit den ſeltenſten geiſtigen und körperlichen Reizen. Sie hatte ein Recht dazu, ſich in ihren »Souvenirs« eine Lorelei-Erſcheinung zu nennen; ſie hatte gewiß Recht — in jedem Sinn.

Die Gräfin d'Agoult, welche als Romantikerin und Schriftſtellerin, letzteres unter dem Namen Daniel Stern, vielfach die Augen der Welt auf ſich gezogen hat und zwar bis zu dieſer Stunde — 1877 —, wo ihre »Souvenirs«[1] gleichſam ein letztes Nachflackern eines dahingeſchiedenen nimbusbedürftigen Geiſtes in die Öffentlichkeit getreten, war die Tochter des emigrirten Vicomte Flavigny, ein Sproß einer altfranzöſiſchen Adelsfamilie. Wie die meiſten Flavigny's männlichen Geſchlechts trug auch dieſer den Degen. Er ſtand im Jünglingsalter, als die Revolution ausbrach und ihn, wie ſo viele ſeiner Standesgenoſſen, über die franzöſiſche Grenze trieb. Er wandte ſich nach der noch von dem Schimmer alter Reichsherrlichkeit umgebenen deutſchen Freiſtadt

---

1) »Mes Souvenirs« par Daniel Stern (Madame d'Agoult). Paris, Colmann Lévy, ancienne maison Michel Lévy frères, 1877.

Frankfurt am Main. Die Wahl dieser Stadt war nicht ohne besonderen Zweck. Sein Aufenthalt sollte dazu dienen, im Auftrag des Prinzen Louis de la Trémoille Soldaten für die französische Armee zu werben — ein Auftrag, welcher ihn in Konflikt mit der Behörde Frankfurts brachte und ihn schließlich ins Gefängnis führte.

Amor und Hymen aber waren dem jungen feurigen Officier gewogen. Eingeführt in die einflußreichste freireichsstädtische Bürgerwelt hatte er eine glühende Zuneigung bei einer achtzehnjährigen schönen Wittwe angefacht. Sie war eine Tochter des reichen und stolzen Bankiers Simon Moritz Bethmann, welcher keineswegs gewillt war diese Flamme zu begünstigen und den jungen Franzosen zum Eidam zu nehmen. Was aber Papa und Mama nicht wollten, wußte die Tochter durchzusetzen. Als der junge Kavalier in Gewahrsam gehalten wurde, theilte sie seine Gefangenschaft. Ihren Eltern blieb nichts anderes übrig als bei der Behörde ihren Einfluß zu seiner Freilassung zu verwenden und den beiden den kirchlichen Segen nicht vorzuenthalten.

Der Vicomte, unabhängig durch das Vermögen seiner Frau, lebte nun mit dieser — 1797 war ihre Ehe geschlossen — mehrere Jahre hindurch abwechselnd in Frankfurt, in München, in Dresden, Wien und andern Städten Deutschlands, wobei er, wie alle Emigrirten, voll Enthusiasmus und Treue für die vertriebenen Bourbonen stets bereit war jedem Ruf des Vaterlandes zur Herstellung alter Ordnung zu folgen.

Im Jahr 1809 endlich trieb ihn die Sehnsucht nach Frankreich zurück. Er kaufte sich in der Touraine an, wo er mehrere Besitzungen erwarb und seinen aristokratischen Passionen, besonders der Gastfreundschaft gegen Standesgenossen und Emigrirte, sowie dem Vergnügen der Jagd und des Fischfangs sich hingab. Die Wintersaison verbrachte er mit seiner Familie nach dem Sturz Napoleons meistens in Paris.

Noch in Deutschland hatte ihn seine Frau mit drei Kindern beschenkt, von denen nur zwei, ein Knabe, der später sich auf konservativer Seite in der Kammer auszeichnende Maurice de Flavigny, und ein Mädchen, die spätere Comtesse d'Agoult, welche zu Frankfurt 1805 geboren wurde, noch am Leben waren.

Der Erziehung seiner Kinder widmete der nun wieder in seinem Vaterland lebende Vicomte de Flavigny eine nur weltliche

Sorgfalt. Der junge Vicomte kam in vornehme Erziehungsanstalten, die kleine durch Liebreiz und anmuthiges Wesen bereits bezaubernde Vicomtesse dagegen wurde im elterlichen Hause erzogen. Nicht durch Erzieherinnen. Wenn der Vicomte mit seiner Familie in der Provinz auf Schloß Mortier lebte, übernahm er mit seiner Frau ohne weitere erziehliche Beihilfe die intellektuelle Pflege der Kleinen. Sie war fast immer in der Nähe beider. Mit der Mutter fuhr sie spazieren, mit dem Vater ging sie in den Wald und zum Fischen. Die Mutter las deutsche Märchen mit ihr und unterrichtete sie in Musik; der Vater bestrebte sich seine encyklopädische Bildung ihr zu übertragen und diktirte ihr Geschichten aus der Mythologie der Griechen und Römer, sowie Stellen insbesondere aus Voltaire's Schriften. Die Mutter sprach deutsch, und der Vater französisch mit ihr. So war ihre Erziehung auf dem Lande. War die Familie in Paris, dann wurde sie einem Unterrichtskursus eingereiht, welchen der Abbé Gauttier für die Kinder der Aristokratie des Foubourg Saint-Germain eingerichtet hatte; wodurch einigermaßen, wenn auch oberflächlich genug, die Lücken wieder ausgefüllt wurden, welche der elterliche Unterricht offen gelassen. Auch wurde sie hier in Paris durch Unterricht im Tanzen und in der Etikette frühzeitig für das Parkett der großen Welt geschult.

Die Jahre der Kindheit, welche sie auf diese Weise halb in der Provinz halb in Paris verbrachte, flossen ihr wie ein ungestörter Traum dahin. Lebte sie dort mehr wie ein freier Vogel, der Sonnenglanz, Wald und Wiesengrün nachjagt, so lebte sie hier unter der Zucht gebildeter Lehrer und unter der höfischen Etikette, welche von den Bewohnern des altadeligen Stadtviertels unzertrennlich war. Eine beneidenswerth freie, sonnige Kindheit! Und doch können ihre Reize ihre Mängel nicht verdecken und unwillkürlich fragt man sich: und wer lehrte das Kind beten? und wer lehrte es die Wahrheit lieben? lehrte es, als es reifer wurde, die Grenze finden, welche zwischen Recht und Unrecht, zwischen innerer Wahrheit und Unwahrheit liegt? wer pflegte ihr ethisches Unterscheidungsvermögen? — Leider war sie auf diesen Gebieten sich selbst überlassen. Ihre Erziehung betonte die weltliche Seite des Lebens.

Dreizehn Jahre alt verlor sie ihren Vater, was für ihre Erziehung nicht ohne Folgen blieb. Ihre Mutter nämlich reiste gegen Ende des Trauerjahres nach Frankfurt am Main und nahm

sie mit. Der Aufenthalt im großelterlichen Hause gewährte ihr große Freiheit und Zerstreuung. Körperlich und geistig über ihre Jahre entwickelt wurde sie wie eine erwachsene junge Dame behandelt und in Folge dessen in Gesellschaften und auf Bälle geführt, welche in diesem Winter (1820—1821) durch die zum Bundestag anwesenden Gesandten und Diplomaten auswärtiger und deutscher Höfe besonderen Glanz entwickelten.

Die schöne jugendliche Blondine, halb noch Kind und doch klug plaudernd, blieb in diesen Kreisen nicht unbemerkt — man machte ihr den Hof. Ihrer jugendlichen Eitelkeit war hiemit eine starke Herausforderung geworden, welche Madame de Flavigny veranlaßte ihre Tochter bei einer zweiten Reise nach Deutschland nicht wieder mitzunehmen, sondern sie für die Dauer ihres Fortseins in das ehemalige Hôtel Biron, welches zu dem aristokratischen mit einer Erziehungsanstalt verknüpften Nonnenkloster »Sacré Coeur de Marie« umgewandelt war, zu geben (April 1821).

Sacré Coeur de Marie stand unter der Leitung von Jesuiten. Der Religionsunterricht der jugendlichen Vicomtesse war selbst zu ihrer Konfirmationszeit — sie wurde katholisch konfirmirt — ein sehr flüchtiger geblieben. Mit elf Jahren hatte sie wie üblich die Ceremonie der Konfirmation durchgemacht und außerdem hielt sie die Osterfasten, — hierin bestanden ihre ganze religiöse Erziehung und ihre devoten Exercitien. Sie hatte nur weltliche und gesellschaftliche Interessen kennen gelernt.

Man bemerkte im Kloster sehr bald ihre völlige Gleichgültigkeit für religiöse Dinge. Da sie aber in dem Alter stand, in welchem Phantasie und Gefühl ebenso erregt wie bestimmbar sind, lernte sie binnen kurzem unter der klugen Leitung, die ihr hier zu Theil ward, die melancholischen Reize des Klosterlebens lieben, Reize, welche für junge Seelen um so anziehender sind, je mehr diese Poesie, Bedürfnis der Liebe und Erregbarkeit der Sinne in sich tragen. Sie wurde eine eifrige Katholikin und es schien — nach ihrer eigenen Erzählung —, als habe man im Kloster besondere Hoffnung auf ihre Devotion und Klosterliebe gesetzt.

Nach ohngefähr einem Jahr erfolgte ihr Rücktritt in das mütterliche Haus. Eine junge Dame, wurde sie nun in die elegante Welt eingeführt. Weltliche Eindrücke waren wieder die einzig leitenden, doch mischte sich mit ihnen die aus dem Klosterleben in

das Welttreiben mit herüber genommene Poesie und der Reiz religiöser Ceremonien.

So vergingen fünf Jahre, nach welcher Zeit sie sich mit dem zwanzig Jahre älteren Grafen Charles d'Agoult, ein Officier, dessen alter Adel und Verbindungen am Hof ihr eine glänzende Stellung versprachen, vermählte. Es war eine Konvenienzheirath, wie sie in den aristokratischen Kreisen aller Länder eingebürgert ist. Der Graf, noch im besten Mannesalter stehend, wurzelte mit seiner Bildung und Lebensanschauung ganz und gar in denen des altfranzösischen Adels. In seinen Verhältnissen geordnet, pünktlich in allen Ehrenhändeln, chevaleresk gegen Frauen und liberal gegenüber den Schwächen des Herzens, war er streng in seinen Anforderungen bezüglich der Ehre des eigenen Hauses — ein Aristokrat nach dem régime ancien, comme il faut. Unter seinen gefälligen Eigenschaften jedoch lag ein guter, gesunder Verstand und ein zäher Wille. Als Gesellschafter war er gesucht; doch glänzte er als solcher weniger durch hervorragende Geisteseigenschaften als durch einen sein Ziel nie verfehlenden Witz, dessen trockene Art die Heiterkeit weckte und mehrte.

Den aristokratischen Grundsätzen des Grafen entsprach der Stil und Charakter seiner Ehe. Madame la Comtesse repräsentirte sein Haus und hier seinen Namen, seine Stellung. Er begegnete ihr mit der Kourtoisie, welche der altfranzösische Edelmann öffentlich wie privatim nie gegen seine Gemahlin vergaß und im Übrigen lebten sie in dem formellen Nebeneinander, wie es die Tradition der Aristokratie des achtzehnten Jahrhunderts mit sich brachte. Diese weder glücklich noch unglücklich zu nennende Ehe gewährte der Gräfin eine sehr freie Bewegung und entwickelte unbemerkt Seiten ihres Naturelles, die im Laufe einer weniger konventionellen Ehe und an der Seite eines von ihr geliebten Gatten sich schwerlich entwickelt haben würden — wenigstens kaum bis zu dem Grad, der sie bis zum vollständigen Bruch mit der Sitte führte.

Diesen Folgen gegenüber wäre sicherlich eine weniger bestechende Außenseite mehr eine Gunst des Geschicks für sie gewesen als ihre verlockende Schönheit. Denn die Gräfin d'Agoult war eine schöne, sehr schöne Erscheinung — eine Lorlei. Schlank, vornehm in ihrer Haltung, bezaubernd graziös und doch gemessen in ihren Bewegungen, dazu ein stolz gehobener Kopf mit einer

Fülle blonder Locken, die fließendem Golde gleich über ihre Schultern wogten, ein regelmäßig klassisches Profil, das mit dem modernen Hauch von Träumerei und Schwermuth auf ihrem Gesicht in seltsamem und interessantem Kontraste stand, — das waren so im allgemeinen die Gesammtzüge, welche die Gräfin im Salon, im Koncertsaal, im Opernhaus zu einer nie zu übersehenden Erscheinung machten. Und diese wurde noch gehoben durch die ausgesuchteste Toilette, deren Eleganz, selbst in den Salons des faubourg Saint-Germain von nur wenigen übertroffen wurde. Daß hinter der Reinheit ihres Profils die phantastischsten Träume sich bargen und unter der sanften Melancholie ihres Gesichtsausdrucks Leidenschaft, brennende Leidenschaft sich bewegen konnte, war in jener Zeit, als ihre Beziehungen zu dem jungen Künstler entstanden, nur wenigen bekannt.

Die Gräfin d'Agoult hat durch ihre Beziehungen als Freundin hervorragender und zu Extravaganzen aller Art geneigter Männer, als Schriftstellerin und Politikerin, durch die eigenthümlich schwankenden Bewegungen ihres Wesens und Lebens viel von sich sprechen machen — nicht immer Schönes. Und dennoch läßt sich viel zu ihrer Entschuldigung anführen, ohne daß man darum zu den Bekennern des gewagten Wortes: „daß alles begreifen alles verzeihen heißt" zu gehören braucht. Um die Gräfin d'Agoult gerecht zu beurtheilen, darf man sie nicht als eine weder durch ihre Erziehung noch durch sich selbst in sich gefestete Erscheinung betrachten. Sie tritt uns nie und in keiner Zeit ihrer Lebensperioden als ein Produkt höherer Kraft und höherer Selbsterziehung entgegen. Es bleiben bei ihr immer in erster Linie die Einflüsse und Mängel sichtbar, welche ihr von ihrer Geburt an — und schon vor derselben — durch ihre Eltern, ihre Umgebung und Erziehung, wobei auch die Zeit mit ihrem romantischen Gefieder einen wesentlichen Antheil trägt, geworden sind.

Durch ihre Eltern ein Mischling — der Vater war französisch, die Mutter deutsch — umgaben sie von der Wiege an die gegensätzlichsten Eindrücke und Einwirkungen, welche sich durch ihre ganze Jugendzeit fortsetzten. Der Vater französisch, die Mutter deutsch: dort katholische, hier protestantische Grundlagen, aber beide in ihren Ideen von flachem Rationalismus, wie er damals herrschte, geleitet; auf beiden Seiten freie, der humanen Richtung der Zeit entsprungene Lebensanschauungen und doch beide an die Tradition

gebunden; dort der Stolz der Aristokratie, hier der bürgerliche Stolz des Besitzes; dort im Hintergrund der in dem Glanz und der Tradition seines Königshauses athmende Feudalismus, hier das auf Ehren und Reichthum der alten freien Reichsstadt sich stützende souveräne Bürgerthum — das waren alles Kontraste so stark, daß ihre Einwirkungen auf ein empfängliches Jugendgemüth nicht spurlos vorüber gehen konnten. Große und starke Naturen allerdings überschreiten, wenn auch oft kämpfend, die Dinge, welche von Außen kommend sich zwischen sie und ihr inneres Selbst legen. Das ihnen Fremde, von Erziehung und Verhältnissen in sie Hineingetragene und ihnen Aufgenöthigte schütteln sie ab mit ihrem wachsenden Bewußtsein, mit ihrer wachsenden Kraft und Eigenartigkeit. Kleine und schwache Naturen dagegen verbinden sich mit solchen Elementen; sie schütteln nichts ab, sie bleiben unter ihren Einflüssen stehen und werden kaum gewahr, daß sie zu einer Frucht derselben geworden sind. Es ist gewiß: individuelle Anlagen können sich gegen von Außen kommende Dinge sträuben, doch ebenso sicher ist anderseits umgekehrt, daß sie ihnen entgegen kommen können.

Letzteres war zweifellos bei der Gräfin d'Agoult der Fall. Ihre Anlagen, voll widerspruchsvoller Gegensätze, schienen eine Fortsetzung und ein Widerhall alles dessen, was ihre Geburt ihr in die Wiege gelegt und was sie umlullt hatte seit ihrem Eintritt in die Welt und das auszustoßen nicht in ihrer Organisation lag. Sie war aufgeweckten Geistes, leicht erregbar und doch Eindrücke fest haltend; von schweifender Phantasie, aber ausgeprägter Beobachtungsgabe; durstig nach Neuem und Aufregendem, ohne Bestehendes aufzugeben; neben accentuirtem Sinnenleben hatte sie ein geringes Gefühl für tieferes Erkennen, einen schwachen Blick für höhere Wahrheit, ein rastloses Bedürfnis Eindruck zu machen, Freude an Glanz, an Außergewöhnlichem, an allem, was Effekt macht. Ihr melancholisches Temperament wob aus diesen Fäden ein Gewebe, das wie ein poetischer Flor sich über sie breitete — es dominirte nicht über die einzelnen Eigenschaften, aber gab ihnen das Kolorit und schrieb ihnen die Art der Bewegung vor. Dem aufgeweckten Sinn gab es eine ernst-sinnige Haltung, die leichte Erregbarkeit dämpfte es, die Beobachtungsgabe führte es zu größerer Stärke vor, den Sinnen schuf es einen Schleier. Es setzte flüchtigen Eigenschaften eine gewisse Trägheit entgegen und gab

anderen Beharrlichkeit des Willens — entschieden Schwachen jedoch legte es ein Gewicht zu größerer Schwäche zu. Ihre Melancholie — unter dieser verbarg sich, wie Untiefen unter schweigendem See, sinnlich-leidenschaftliche Gluth.

Für solche Anlagen mußte die Richtung ihrer Phantasie verhängnisvoll werden. Schon als Kind hatte sie viele Romane gelesen. Chateaubriand's narkotische Schriften, Goethe's weltkranker „Werther" — die Taufpathen der Romantik — waren ihre Lieblinge, die ihr Phantasie und Sinne erhitzten und dabei Herz und Gefühl für gesunde Realität unberührt ließen. Wo hätte sie letztere auch damals finden können, da ihr überall bei jedem Schritt, den sie that, romantische Atmosphäre entgegen wehte, ja ganz Paris ein Roman war? Sie las wohl auch die gegen die Erhitzung reagirenden Schriften der Encyklopädisten; allein diese reagirten ebenso gegen das, was einer Natur wie der Gräfin einen Schutz vor sich selbst gewährt haben würde — gegen die Autorität kirchlichen Dogmas. Romantischer Lektüre gab sie jedoch den Vorzug, und jedenfalls gab diese ihr Anregung genug mit ihrem eigenen Selbst phantastische Spiele zu treiben, wobei die Freude am Gefallen tonangebend wurde und eine Eitelkeit emporwucherte, die ihren schöneren Eigenschaften Abbruch that. Das beweisen ihre „Erinnerungen". Und wie als Schriftstellerin, war sie im Leben.

Es ist schon oft — namentlich jetzt nach dem Erscheinen ihrer „Souvenirs" — die Eitelkeit als Haupttriebfeder ihrer Handlungen bezeichnet worden; und doch, denkt man daran, wie sie von Jugend an bewundert, verwöhnt, verzogen wurde, wie sie von Luxus umgeben inmitten einer Luft gelebt, wo die Existenz und die Stellung des Einzelnen gewissermaßen an den Sieg des gesellschaftlichen Ichs gebunden ist, so fragt man sich: wie wäre es bei solchen Verhältnissen möglich gewesen sich ihrer zu erwehren? Selbst eine moralisch kräftiger angelegte Natur als die der Gräfin d'Agoult würde schwerlich sich ihren Einwirkungen völlig entzogen haben. Es scheint darum nur natürlich, daß ihre Eitelkeit und ihre Phantasie — letztere zu gering, um durch die Dichtkunst sich zu äußern, zu stark, um unthätig zu bleiben — sich ihres eigenen Lebens bemächtigte und sie selbst zu einer Heldin auf der Bühne des Lebens erzog. Ihre auf sie selbst gerichtete Phantasie erhielt durch den Lebenskreis, in welchem sie sich bewegte, die

charakteristische Färbung. Hier war es wieder die Stellung ihrer Eltern, der in diese herüberschimmernde mit der einstigen Macht der Bourbonen verwobene Glanz der höheren Aristokratie und endlich noch die Koketterie und das Liebäugeln mit Literatur und Kunst, mit „Geist", wie sie in jenen Kreisen historisch geworden waren und durch den „Salon" zum Ausdruck kamen.

Und widerspruchsvoll genug und ein Zeichen von größeren Anlagen, drängte es sie über den oberflächlichen Dilettantismus der eleganten Salons mit ihrem schöngeistigen Treiben hinaus. Das beweist ihre Theilnahme an Fragen der Zeit und Politik, sowie ihre „Geschichte der Februar-Revolution". Sie war nicht ohne Kraft, nicht ohne Ernst, nicht ohne Gefühl für Größe und Schönheit, aber die hemmende Hand ihrer Abkunft, der gesellschaftlichen Richtung ihrer Erziehung und ihrer Zeit lag auf ihr. Ohne Entwickelung jener theils im angebornen Wahrheitsgefühl liegenden, theils aus der zum Erkennen und Urtheil sich verschärfenden Beobachtungsfähigkeit hervorgehenden Kritik, verwechselte sie Echtes und Falsches. Es imponirte ihr mehr der Schein, als die Wahrheit. Äußeren Pomp und Pathos nahm sie, befangen in ewiger Täuschung, für echte Größe, äußeren Glanz und Effekt für echte Schönheit. Hören wir freilich sie selbst in ihren „Souvenirs", so fehlten ihr jene Eigenschaften nicht, so war sie wahrheitsliebend und echt bis au fond du coeur, so war alles menschlich schön und edel an ihr. Aber so schön und meisterlich sie auch den Faltenwurf um ihre Büste drapirt: durch jede Falte schimmert das Verlangen zu den Bedeutenden und Einflußreichen gezählt zu werden — das Versteckenspiel mit sich und der Welt.

Die Gräfin d'Agoult erscheint der geistigen Betrachtung immer mehr und je länger man bei ihr verweilt, als eine jener psychologisch-interessanten Frauennaturen, deren innere Existenz sich durch eine Mischung geistiger Ingredienzien vollzieht, die trotz hervorragender Anlagen nie zur inneren Klärung gelangen, sondern durch alle Lebensperioden hindurch in einem schwebenden Zustand verharren, der sie weder zur Kraft des entschieden Guten noch zur Kraft des entschieden Bösen kommen läßt: das eine nicht, weil der Blick ihnen theils geschwächt theils getrübt ist durch ein überwucherndes unbeschnittenes Phantasieleben und die jede Selbstkritik hindernde Freude am Ich, das andere nicht, weil die Liebe zum schönen Schein zu mächtig in ihnen ist, um sich ihrer entäußern zu können.

Man hat die Comtesse d'Agoult auch vielfach der Hypokrisie beschuldigt — nicht mit Unrecht —, aber es läßt sich behaupten, daß sie sich derselben nicht bewußt gewesen, daß sie im Gegentheil in dem Wahn gelebt, eher alles zu sein als Hypokrit.

Wie dem auch sei, die erwähnte eigenthümliche Mischung ihrer geistigen und moralischen Fähigkeiten, sowie ihr Leben und ihre schriftstellerische Thätigkeit werden sie stets in die Reihe der interessanten und hervorragenden Frauenpersönlichkeiten „ihrer Zeit" stellen müssen, auch dann —, wenn ihr literarischer Ruhm sich als weniger echt erweisen sollte, als es im allgemeinen den Anschein hat. Wir sehen in ihr eine Frauenerscheinung, in welcher sich die französische Romantik jener Epoche mit den traditionellen Eigenschaften des Scheinlebens vornehmer Welt verkörpert hat.

Als die Beziehungen der Gräfin d'Agoult zu Liszt sich entspannen, mochte sie ohngefähr neun und zwanzig Jahre alt sein. Eine sechsjährige Ehe, aus welcher drei Kinder erblüht waren, lag hinter ihr. Sie selbst war in voller Schönheit und in ihrem Salon sah man Männer und Frauen von Rang, Namen und Talent. Waren auch damals die gefährlichen Eigenschaften, welche sie mit der Welt und der Sitte entzweien sollten, nicht mehr schlummernd, so waren sie doch noch durch die Konvenienz in Schranken gehalten.

Das war die Frau, die eine der anziehendsten Erscheinungen der Salons der vornehmen und eleganten Welt den Pfeil absandte, welcher den jungen Liszt tödlich traf, mit welcher sein Leben sich zehn Jahre hindurch verflocht.

Zehn Jahre! — eine Zeit, lange genug, um einen der männlichen Reife noch ferne stehenden und der väterlichen Autorität entbehrenden Jüngling auf Wege zu führen, die hart an den Abgrund innerer Verwirrung streifen; aber auch lange genug, um den Werth und die Wahrheit der Ideale zu erproben, welche ihm die Romantik mit ihren Theorien über die dämonische Gewalt der Liebe und ihren Absolutismus gegeben hatte.

Das Bündnis zwischen beiden schloß keine plötzlich aus dem Herzen hervorbrechende Liebesflamme, die sich entzündet, da ist, niemand weiß wie. Es war auch nicht das Resultat einer still keimenden, allmählich zur Kraft der Leidenschaft empor treibenden gegenseitigen Neigung, nicht die Frucht innigen Herzensverständnisses — es war ein Zufall, ein Spiel, eine Laune, ein Unglück.

Die Gräfin hatte bereits »le petit Litz« gekannt. Damals

war sie schon eine erwachsene junge Dame, die bereits die Aufmerksamkeit der Herren des Frankfurter Bundestages erregt und die Erziehung des Klosters Sacré Coeur hinter sich hatte. Sie eine Aristokratin, er — ein Wunderknabe, un petit bohémien! Auch für den heranwachsenden Jüngling hatte sie kein anderes Interesse. Als aber sein sich immer bedeutender entwickelndes Wesen ihn zum erklärten und gefeierten Liebling der Salons des faubourg Saint Germain machte und sie selbst Empfangsabende einrichtete, welche Celebritäten der Künste und der Literatur in ihrem Salon versammeln sollten, ward der junge Feuergeist ein Gegenstand ihrer besonderen Aufmerksamkeit. Sie suchte ihn in ihre Gesellschaften zu ziehen, ohne daß es ihr gelingen wollte. War es, daß die Poesie der Burg in den Alpen noch in ihm nachblühte, oder warnte ihn sein guter Genius: er wich ihr aus. Gerade sein Ausweichen reizte sie; es ward die Schlinge für beide. Ihr Geist, ihre Schönheit, die süße Melancholie ihres Wesens, ihre reizenden Manieren — sie spielte und spielte und erreichte ihr Ziel. Es kam eine Episode, wo beide sich flohen, Wochen, ja Monate lang.

Dann kam eine Zeit, in welcher der junge Künstler oft in ihrem Salon zu sehen war und die romantischen Ideale, welche er sich bei den Poeten geholt, in Praxis umzusetzen schien.

In dieser Zeit war es, wo sein Verkehr mit George Sand und ihren Freunden begann. Und so wenig günstig, wie dieser, wirkte ein anderer auf ihn: der Verkehr mit einem Kreis eleganter Männer von Rang und Geist — unter ihnen der seiner Zeit sich durch Reichthum, Schönheit und Genußleben auszeichnende italienische Fürst Belgiojoso — Männer, bei denen das galante Abenteuer sich besonderer Pflege erfreute. War bis jetzt trotz der korrumpirenden Zustände in Paris sein moralisches Gefühl wach geblieben, so scheint nun sein guter Genius die Fackel löschen zu wollen. Er floh nicht mehr die Gräfin d'Agoult. Was anfangs ein leichtfertiger Liebeshandel war, nahm einen andern Charakter an. Eine maßlose Leidenschaft ergriff ihn und sie und ward das Band, welches diese beiden einander so widerstrebenden Naturen verknüpfte. In diesem Moment schien jede Beherrschung und Besinnung ihm verloren. Aber er empfand kein Glück. Er war nur Rausch und Zwiespalt.

Byron's, Sénancour's (Obermann), Voltaire's Schriften waren seine täglichen Gesellschafter. Die innere Zer-

rissenheit des einen, der Weltschmerz des andern, dazu Voltaire's fliegende Pfeile gegen den Glauben — das waren die Stimmungen, die seinem eigenen inneren Zustand entsprachen.

In dieser Zeit war es, wo er bei Abbé Lamennais Ruhe suchte. Hier in der Nähe dieses Mannes schien er sich selbst wieder näher. Der Einfluß desselben machte sich zum Guten geltend und der Spuk tönte nicht herüber in das friedliche La Chênaie. Eine tiefe Sehnsucht erwachte in ihm. Galt sie dem Thal der Kindheit? dem früh entrissenen Vater? Galt sie dem Bild jener Frauenseele, die „rein wie der Alabaster heiliger Gefäße" sein erwachendes Jünglingsgemüth so tief ergriffen hatte? War sie eine Sehnsucht nach religiösem Frieden? — Wer kann die Saiten auseinander halten, welche in Momenten der Erregung, wo Dunkel und Licht ineinander wogen, im Menschengeist erklingen! Jedenfalls war diese Sehnsucht ein Aufschrei seiner edeln Natur, die nach Klarheit und Wahrheit verlangte und nach Gottes Hand suchte.

In diesen Tagen komponirte er seine »Pensée des Morts«. Aus ihr läßt sich manches herauslesen.

Wieder in Paris traten diese Stimmungen in den Hintergrund und die alten Verhältnisse machten sich von neuem geltend. Die moralische Verwirrung der Poeten war auf das Höchste gestiegen, „Léone Léoni" erschien in den Spalten der »Revue des deux Mondes«, die Entfesselung und den Sieg des „Dämons" über Tugend, Sitte und Gesetz als Seligpreisungen wahrer Liebe ausgebend. Die falschen Ideale schienen dem jungen Künstler echte, — für ihn gab es kein Halten mehr: er glich einer Kugel, die im Rollen ist. Aber die Hingabe an die „Leidenschaft" zerriß seine innere Harmonie und der Zwiespalt wuchs. Je mehr sich dieser letztere geltend machte, um so mehr suchte er sich Luft zu schaffen durch Weltschmerz und Ironie, die Zwillingskinder nächtlich überreizter Romantik. Doch kehrte er die Schneide der Ironie nicht nur gegen sich selbst: er kehrte sie ebenso gegen die Frau, die das Buchstabirbuch der Leidenschaft ihm geöffnet hatte.

Ebenso wenig, als der Einfluß der Gräfin d'Agoult auf den jungen Tonkünstler ein günstiger war, läßt sich der seinige auf sie ein solcher nennen. Beide hatten das Unglück gegenseitig zu ihrer Verwirrung beizutragen. Entfesselte sie seine Sinne, so verwirrte seine Ironie ihre ohnedies nicht scharf prononcirten

ethischen Begriffe auf das vollständigste. Die Gräfin hatte ihr Ziel erreicht: der gefeierte Jüngling vermehrte den Glanz ihres Salons, er huldigte ihr. Mit ihren Erfolgen aber wuchsen ihre Ziele. Auch ihre Liebe hatte ihre Ideale. Wie Liszt das Ideal hingebender Weiblichkeit vorschwebte, so hing ihre Phantasie an dem Bild angebeteter einflußübender Weiblichkeit. Sie träumte davon, dem genialen Jüngling die Muse seiner Kunst zu werden und fühlte nicht, daß des echten Künstlers Muse aus anderem Stoff gewoben sein muß als aus Sinnesfreude und phantastischer Eitelkeit. Diese traf und geißelte seine Ironie. Waren seine Ideale in dieser Periode auch verwirrt, so waren sie es aus kranker Sehnsucht nach höheren geistigen Zielen, nach Lösung der Probleme des Lebens. Sein Wahrheitsgefühl litt unter dieser Krankheit, doch lag es nicht brach. Es bäumte sich auf gegen die Truggespinnste des eigenen Ichs, es bäumte sich auf gegen die Maske der Vornehmheit und Tugend, die sie, die Gräfin, der Welt gegenüber trug und ironisch drückte er ihr „Léone Léoni" in die Hand und nannte Julietta ein echtes anbetungswürdiges Weib. —

Im blinden Egoismus, der mit solchen Ausbrüchen innerer Zerrissenheit nur sich genug thut, ahnte er nicht, welches Unheil er hiemit anstellte. Seine Worte fielen leider auf einen nur zu guten Boden. In ihrer Verblendung faßte sie die Gräfin nicht ironisch auf, sie führten sie nicht zur Selbsterkenntnis, sondern zu noch größerer Verblendung. Lechzend nach seiner Bewunderung verlor sie allmählich jeden Halt, und was ihr bis jetzt noch einen solchen gewährt, ihr Gatte, ihre Kinder, ihre Stellung — sie wurden ihr zu Mitteln ihm den Beweis ihrer Liebe und vermeintlichen Charaktergröße und Idealität zu liefern, vielleicht auch der Welt ein Schauspiel zu bereiten, das ihr die Bewunderung großer Geister sichern sollte.

In diesem Wahn erscheint die Gräfin d'Agoult ein Opfer der damaligen krankhaften Richtung der Romantik. Doch ehe er zur Katastrophe wurde und die moralischen Wirrnisse zu ihrem Höhepunkt gelangten, trat für beide Theile ein Moment der Ruhe ein.

Im Hause d'Agoult hatte ein schmerzliches Familienereignis plötzlich die leidenschaftlichen Wogen ihres Liebesverhältnisses zum Stehen gebracht: die Gräfin stand am Todtenbett eines Kindes. Angst- und sorgerfüllt um ihren Liebling — denn dieser, die kleine

sechsjährige, von allen geliebte Louison lag sterbend in ihren Armen — hatte das Mutterherz der Leidenschaft vergessen und hingegeben an ihren Verlust weinte sie Thränen aufrichtigen, reinen Schmerzes. Angesichts des Todes schweigen die Eitelkeiten und angesichts des Todes legen die Leidenschaften sich demüthig zu des Ewigen Füßen. Da bangt das Herz. Weltlich Heißbegehrtes erblaßt — die Thräne löscht die Sündentafel und der Schmerz breitet befreiend und erlösend seine königlichen Fittige über das Elend, das die Verwirrung des Herzens über den Menschen verhängt. Der wahre Schmerz ist ein Sendbote des Heils, ein Wecker, ein Mahner, ein Sündentilger! —

Auch hier schien die Leidenschaft mit ihrem Gefolge von Ironie und Bitterkeit mit zur Erde gesenkt. Doch Täuschung folgte auf Täuschung. Bald nach jenem Vorfall wurde die alte Lebensweise wieder aufgenommen. Das trügerische Spiel aber, in welches Liszt's heißes Temperament und die Ideale der Romantiker ihn verstrickt hatten, war reizlos für ihn geworden und widerte sein edleres Ich an. Er fühlte, daß der Moment der Trennung gekommen sei. Da die Koncertsaison zu Ende ging — es war im Frühjahr 1835 —, schien der gegenwärtige Moment der geeignete. Er wollte Paris verlassen und hoffte, daß die Gräfin nach der ernsten Stimmung, welche der Tod ihres Kindes ihr gebracht, gleich ihm die Nothwendigkeit dieses Schrittes empfinden und seinen Entschluß theilen würde. Doch irrte er. Sie eröffnete ihm entgegengesetzte Wünsche und wollte ganz anderes als eine Trennung. Bestürzt und schmerzlich hiervon berührt bezog er nun, um Ruhe für seine Studien zu gewinnen und die Liaison mit der Gräfin nicht über alles Maß zu affichiren, eine Vorstadtswohnung, wo sie ihn besuchte und er im Stillen arbeitete — las, schrieb und komponirte.

Diese Verborgenheit währte nur kurz. Ein Plan war in der Gräfin gereift und drängte zur Ausführung. Müde ihrer Rolle als Weltdame, müde »la Corinne du Quai Malaquais« zu werden, müde auch der kalten Höflichkeit und witzigen Ironie des Grafen d'Agoult und, wie es scheint, müde aller Fesseln, selbst der ihres Töchterchens Claire hegte sie den Plan: Stellung, Gatten, Kind und Haus, auch Paris auf einige Jahre mit dem Künstler zu verlassen, um in einer neuen Welt Frau und Mutter zu werden. Vielleicht glaubte sie in einem solchen coup d'éclat eine Art Rehabilitation für so manche ihrer Koketterien zu finden. War doch damals ein éclat in den Augen der welterneuernden Romantiker eine heroische That, deren die pariser Gesellschaft manche zu verzeichnen begann — darunter die der Herzogin von Piacenza und des Fürsten Belgiojoso: wollte sie diese noch übertreffen?

So sehr auch dem Künstler eine »grande passion« — wie die Gräfin ihren Entschluß motivirte — schmeicheln mochte, so hörte er

ihn doch mit Entsetzen und heftiger Abwehr an. Sein bon sens ließ ihn die ganze Bodenlosigkeit, alle Folgen desselben mit einem Blick übersehen — die Zukunft dieser Frau — die Stellung wider Willen, die sie ihm aufzwang — die Hemmung seiner Laufbahn, seines innersten Berufes! Doch was half es jetzt? Was half es, daß sein Gefühl für Ehre und Wahrheit, daß seine ganze Natur sich gegen diesen Schritt aufbäumte? daß er alles aufbot sie zurück zu halten? Seine Besinnung kam zu spät! Die Gräfin d'Agoult war zu tief in ihre Truggespinnste verwickelt, um sich ihnen entwinden zu können. Sie konnte Gatten, Kind, ihren letzten moralischen Halt aufgeben, nur nicht das Ideal jener Zeit, den Ruhm einer »grande passion«.

Der Jüngling ließ sich nicht an seinen eigenen Einwendungen genügen. Als sie vergeblich waren, suchte er durch Andere, durch Persönlichkeiten von Autorität und Gewicht auf die Gräfin einzuwirken. Zuerst veranlaßte er ihre Mutter, die Frau von Flavigny, ihrer Tochter entgegen zu treten, — hierauf ihren früheren Beichtvater, den berühmten curé de la Madeleine, Abbé du Guéry, welcher durch die pariser Kommune ein so trauriges Ende finden sollte, — sodann den Abbé Lamennais und endlich einen ehrwürdigen Greis, den Notar ihres Hauses. Doch weder die ernsten und sanften Ermahnungen Guéry's, noch die flammende Beredsamkeit eines Lamennais konnten sie so wenig als die Thränen ihrer Mutter und die Einwürfe des Notars zur Besinnung bringen. Lachend verwarf sie alle Gründe der Moral und der Vernunft, ihr Sensationswahn war unheilbar.

Nach allen diesen Vorgängen und nach der Anschauung Vieler hätte Liszt sein Verhältnis mit der Gräfin jetzt brechen können. Er that es nicht. Zu edel, auch zu stolz, um eine Frau in dem schweren Moment zu verlassen, wo sie das Recht hat an des Mannes Herz zu appelliren, ergab er sich dem Geschick. Seine nächste Zukunft war hiermit entschieden: ein bleibender Gifttropfen in sein Leben, auch in sein Wesen gefallen. —

Die Gräfin d'Agoult trat nun mit ihrer Mutter eine Reise an. Zunächst in die Schweiz nach Bern. Frau von Flavigny hoffte durch ihre Begleitung einem definitiv unbesonnenen Schritt vorzubeugen, im Stillen es für sicher annehmend, daß ihre Tochter nach einiger Zeit wieder in ihre normalen Verhältnisse mit ihr zurückkehren werde— eine Annahme, welche sie täuschen sollte. Eines Morgens wurden in die Zimmer des unvorbereiteten Künstlers, welcher später nach Bern gereist war und in einem anderen Hôtel als die Damen wohnte, Koffer getragen — die Koffer der Gräfin.

Hierauf kehrte Frau von Flavigny allein nach Paris zurück. In der Gesellschaft aber entlud sich ein heftiger Sturm. Sie hatte wohl die Beziehungen der Gräfin d'Agoult gekannt; so lange aber diese

nicht das Auge der Welt, den Schicklichkeitskodex verletzten, so lange schien sie darüber nichts sagen zu dürfen. Der öffentliche éclat war etwas anderes. Er rief ihre Entrüstung hervor und, obwohl Liszt die Gräfin so wenig wie je eine andere Frau entführt hatte, so belegte sie ihn, unbekannt mit dem wirklichen Sachverhalt, mit dem Wort „Entführung". Sie vervehmte ihren Liebling, unversöhnliche Worte folgten der Gräfin.

Für sie gab es in der Gesellschaft kein Zurück mehr. Nur ein Weg wäre zu einem moralischen Schluß offen gestanden: protestantisch zu werden und sich gesetzlich mit dem Künstler zu verbinden — ein Weg, welcher als „leerer Ausfluchtsweg" nicht in seinem Charakter lag und seitens der Gräfin unmöglich war, weil er den éclat aufgehoben haben würde. Als er gegenüber dem Ärgernis, das die ihm aufgezwungene Situation mit sich brachte, ausrief: »Si nous étions des protestants, . . .« fiel sie ihm in das Wort und vollendete vornehm:

»... la Comtesse d'Agoult ne sera jamais Madame Liszt!«

Er hörte es und schwieg. Trotzdem übernahm er für sie alle Verpflichtungen, welche ein Mann von Ehre für eine rechtmäßige Gattin übt. Ja, sein Stolz ging über diese weit hinaus. Er duldete nicht, daß sie eine ihrer Lebensgewohnheiten aufgebe. Ihre Revenüen bestanden nur aus der Rente ihrer Mitgift, welche ihr der Graf d'Agoult sehr regelmäßig auszahlen ließ. Doch was waren jährlich zwanzig tausend Franks für ihre Luxusbedürfnisse, welche nach Aussage von Liszt's Sekretär Belloni in manchem Jahr drei Hunderttausend betragen haben sollen?! Liszt deckte alles mit Konzerteinnahmen und von Höfen empfangenen Diamanten. Selbst Verpflichtungen von sehr zarter Natur, die der Zeit vor seinen intimen Beziehungen angehörten, übernahm er.

Als man dem Künstler erzählte, daß ganz Paris in Alarm sei über seine „Entführung" und man mit dem ganzen Ärgernis nur ihn belaste, entgegnete er mit dem ihn charakterisirenden ritterlichen Stolz: „Gut —, dann werde ich es tragen." Keine Vertheidigung seiner selbst, keine Blosstellung der Gräfin kam über seine Lippen.

In Paris brach sich jedoch allmählich eine bessere Ansicht über ihn Bahn. Seine Anstrengungen die Gräfin von ihrem romantischen Schritt zurückzuhalten blieben nicht ganz unbekannt. Und als die Jahre belegten, wie großherzig er alle Konsequenzen dieses Schrittes auf sich nahm, nannte man allgemein seine spätere Handlungsweise „korrekt", und selbst der Graf d'Agoult, sowie der Graf de Flavigny — der Bruder der Gräfin — sagten schließlich, als ihre Angelegenheiten im »conseil de famille« in ihrer Gegenwart geordnet wurden: »Liszt est un homme d'honneur.« —

XVIII.

Liszt als literarischer Vorkämpfer musikalischer Reformen.

(Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. I. Schweiz.)

Genf. Blandine. — Zurückgezogenheit vom öffentlichen Leben. Die Aufsätze: »De la Situation des artistes«. Ihre Stellung zur Zeitgeschichte und zu R. Wagner's „Kunst und Revolution". Äußere Veranlassung zu seiner literarischen Thätigkeit. Seine Forderung an Kunstkritik. Gleichzeitige musikalisch-literarische Bestrebungen in Frankreich wie in Deutschland.

Nachdem Frau von Flavigny nach Paris zurück gereist war, verließen Liszt und die Gräfin d'Agoult ebenfalls Bern. Sie wandten sich nach Genf, wo sie bis Ende des Jahres 1836 blieben. Nur ein musikalischer Ausflug Liszt's im Frühjahr 1836 nach Paris und gemeinschaftliche Gebirgstouren unterbrachen ihren genfer Aufenthalt.

Hier, in Genf, bezogen sie eine elegante Wohnung in der Rue Tabazau. Ein freier Blick öffnete sich von ihren Fenstern aus auf die großartige Jura-Kette, deren schweigsame Majestät, göttlich erhaben, von anderen Dingen als von menschlicher Leidenschaft sprach.

Davor aber lag der lemanische See — ein Bild ewig bewegten wechselnden Lebens.

So, wie das Panorama vor seinen Augen, so war es im Herzen Liszt's. In seinem Innern standen die Höhen der Ideale; davor aber lag der bewegte, oft wild gährende See.

Heroisch hatte er alle Folgen seiner Leidenschaft auf sich genommen. Aber er war kein stiller Dulder, so wenig als die Leidenschaft, die in ihm entbrannt, erloschen war. Zu erregt, mit seinem heißen Temperament zu sehr unter dem Einfluß des Augen-

blicks noch stehend, überhaupt zu tief mit den romantischen Ideen der Liebesdämonik verstrickt vermochte er nicht sich den Einflüssen seiner Situation zu entziehen. Er stand noch inmitten der letzteren, nicht über ihr. Flocht ihm das schöne Weib in dieser Stunde wilde Rosen um das Haupt, so waren in nächster nur noch die Dornen ihm fühlbar, die er mit Selbstironie sich in das eigene Herz drückte. Der Natur Beider nach konnte ihr Verhältnis für keines von ihnen zu einem beglückenden werden.

Der Zustand seiner Seele spiegelte sich in seiner Lieblingslektüre ab; es waren dies die poetischen Schriften Lord Byron's und de Sénancour's. Weckten die stimmungsreichen und doch wildzerrissenen Saiten des ersteren auf jedem Punkt seines Fühlens ein Echo, so fanden sie ihren lyrischen Nachklang in den Poesien des Schweizerpoeten, welche wie die keines anderen Dichters die im Wort gegebene Musik des Weltschmerzes sich nennen lassen.

Trotz der Widersprüche, in welche die Fluthen der Romantik Liszt hineingezogen, fehlte es ihm nicht an großen Ruhemomenten der Seele, welche den Jüngling mehr zum Manne reiften, aber ihn auch fester an die Gräfin knüpften. Von einem solchen Moment verräth uns manches ein am Ende des Jahres 1835 komponirtes Klavierstück: »**Les cloches de G. . . . .**« — Die dieser Überschrift beigefügten Worte:

» . . . . Minuit dormait; le lac était tranquille; les cieux étoilés . . . . nous voguissons loin du bord —«

geben ihm den Anschein einer Naturmalerei und Stimmung; ein anderes Motto aber:

»I live not in myself, but I become
Portion of that around me« —[1],

und die Dedikation: »à Blandine . . . .« deuten darauf hin, daß es nicht nur die Erhabenheit der ihn umgebenden Natur war, die ihn bewegte und ihn sich selbst, wie es wohl zunächst im Sinn dieses Mottos lag, als einen Theil des Alls fühlen ließ, daß es ihm vielmehr noch tiefliegende menschliche Beziehungen barg, die sich mit dem Glockengeläute und mit der Feierstimmung der Natur verbanden: das Leben war ihm in seinem „lockigen Blondchen" — Angiolin del biondo crin — in neuer Weise entgegen getreten, an sein Bündnis gottbesiegelte Pflichten knüpfend. —

1) Childe Harold's Pilgrimage. Canto III. LXXII.

Brachte auch der Liebesroman Liszt's Momente, die wie dieser über der Leidenschaft standen, so blieb doch das Verhältnis selbst unselig vom Anfang bis zum Ende. Im Ganzen aber hatte es durch den phantastischen Schritt der Gräfin und das gemeinschaftliche Übersiedeln nach Genf einen Abschluß erhalten. Der Würfel war gefallen. Lag er auch außerhalb der bürgerlichen Ordnung, so theilte er doch insoferne das Loos derer, welche sich in diese einreihen, daß die Sache als ein fait accompli in den Hintergrund trat. Seine Genfperiode brachte Liszt von dieser Seite keine Ereignisse mehr, aber er war ganz entschieden in dem Erfassen und Verfolgen eines bestimmten Lebensplanes gehemmt. Es schien alles auf den Zufall gestellt.

Fünf Jahre Wanderlebens durch die Schweiz und durch Italien, ohne anderes Ziel und ohne anderen Zweck als der Reiselust und dem Bedürfnis der Selbstbildung zu genügen, folgten den pariser Stürmen. Obwohl er dabei während dieser ganzen Periode der Kunst im Stillen mehr wie ein Privatmann oblag, so entzog er sich doch nicht ganz ihrer öffentlichen Ausübung. Sein natürlicher Drang zur Öffentlichkeit ließ ihn immer wieder die Schranken der Zurückgezogenheit durchbrechen, besonders wenn es künstlerischen und humanen Zwecken galt oder auch wenn die Frage der Existenz es erheischte. —

Nichtsdestoweniger wurden diese fünf Jahre keine verlorene Zeit für ihn. Er reifte als Mensch wie als Künstler und sein Geist gewann an Klarheit und Ausdehnung. Schienen insbesondere die drei letzt verflossenen Jahre dazu bestimmt Liszt's individuelle Eigenartigkeit herauszufordern und ihren breiten empfängniswarmen Boden mit Samen mannichfachster Art zu besäen, so schien die nun folgende Zeit letzterem die Ruhe innerer Gestaltung gewähren zu sollen. Diese Zeit beginnt mit seinem Aufenthalt in Genf. Bald traten von hier aus die Spuren größerer Reife nach Außen. Es war aber auch nichts mehr dazu geeignet die Anschauungen und Ideen, die sich in ihm festgesetzt hatten, zur Klarheit vordringen zu lassen als das Leben, welches er hier führte.

In scharfem Kontrast zu seinen pariser Gewohnheiten war das jetzige zurückgezogen. Er lebte im Umgange mit wenigen, aber hervorragenden und theils gereiften Männern; er lebte seiner Kunst, der Natur und selten kam er mit der Öffentlichkeit Genfs in der

rührung und dann nur leicht und obenhin. Kein Kampf der Meinungen umgab ihn, keine korrumpirenden Gesellschaften zogen ihn in ihren Strudel; die tausendfachen Widersprüche und Aufreizungen der Seinestadt mit ihrem romantischen Prophetenthum lagen hinter ihm, und anstatt ihrer wirren Stimmen drangen die Echos der Berge an sein Ohr, trat die überwältigende Macht der Naturstimmungen in sein Herz.

Sein Gedankenleben konnte sich frei, ohne Störung, ohne Hemmung, aber auch ohne gewaltsam mit sich fortreißende Strömungen entwickeln und sich so das Bedürfnis und Maß seiner Natur aus sich selbst herstellen. Die Zurückgezogenheit, in der er hier lebte, war für ihn die ausgleichende Stille der Natur nach Frühlingsstürmen. War er auch zu jung, als daß der geistige Gährungsprozeß, in dem er sich befand, seine vollkommene Abklärung schon hätte finden können, so vollzog sich doch ganz von selbst ein allmähliches Ausscheiden dessen, was nicht im Zweck seiner Natur lag.

Es reiften seine Anschauungen und sein Bewußtsein ward klarer. Die politischen, socialen und künstlerischen Fragen der Zeit klangen wohl heftig in ihm fort und nach, aber um sich mehr und mehr geklärt mit seinen Anschauungen über die humane und kulturhistorische Aufgabe der Kunst, sowie über die Stellung und Lage der Künstler zu verbinden. Liszt lebte hier zurückgezogen von der französisch-historischen Bühne der Zeitfragen, aber er blieb in Fühlung mit ihr, ebenso wie er nicht unthätig für sie blieb.

Schon in Paris hatte ihn die sociale Stellung der Künstler auf das lebhafteste beschäftigt, ja tief erregt. Er war hiebei mit seinen Sympathien und Antipathien nicht allein dem verletzten Künstlergefühl gefolgt, das zusehen sollte, wie die Nüchternheit der neuen Regierung dem Künstler seinen Lebensboden untergrub, auch nicht allein der allgemeinen Strömung, welche der Gleichberechtigung der Stände zustrebte: mehr noch als diese, wenn auch für die Künstlerexistenz nothwendigen, doch mehr äußeren Fragen arbeitete das Bewußtsein in ihm, daß der Künstlerstand der Träger und Vertreter der Kunst ist und daß letztere durch ihn den wesentlichen Theil ihrer Sendung vollzieht, daß sie aber in ihrer Entfaltung gehemmt wird, wenn die socialen Zustände der geistigen und pekuniären Existenz der Künstler entgegenstehen, daß sie unmöglich ist, wenn der Künstler selbst sich nicht zu den Höhen

der allgemeinen Bildung hinauf arbeitet und seine Intelligenz unentwickelt bleibt, wie bisher.

Liszt hatte sich im Frühjahr dieses Jahres den Blicken der Pariser entzogen und war für kurze Zeit in eine Vorstadtswohnung geflüchtet. Hier hatte er bereits angefangen seinem Gedankengang sich hinzugeben und ihn mit der Feder in der Hand auszugestalten. In einer Reihe Essays wollte er jene Fragen zur öffentlichen Besprechung bringen, aber auch zugleich auf ihre Lösung hinsteuern. Es waren große bahnbrechende Gedanken, die den Jüngling bewegten und zur Feder trieben. Zwei dieser Essays hatte er bereits beendet, als er Paris verließ. Jetzt in Genf nahm er diese Arbeit wieder auf und eine Reihe von sechs glänzenden Aufsätzen — dieselben, in welchen Liszt das Vandalismus an der Tonkunst übende Régime Louis Philippe's auf die öffentliche Anklagebank setzte — mit der Überschrift:

»De la situation des artistes« [1]

erschienen in kurzen Zwischenräumen in den Spalten der Gazette musicale de Paris des Jahres 1835, Aufsätze, welche deutlich die Spuren von Liszt's beginnender Reife an sich tragen und mit jedem neuen die Arbeit zeigen, welche die gegenwärtige Ruhe stillschweigend in seinem Geiste vollzog. Während die zwei ersten mehr den von seinen Kunstidealen durchglühten Jünglingsphantasien gleichen, überraschen die letzteren durch ihren praktischen Scharfblick, der sicher und klar die Wege erkennt, welche die Künstler zu betreten haben, um ihre Kulturarbeit ausführen zu können.

Mit diesen Aufsätzen trat Liszt geharnischt als freiwilliger Kämpe für Kunst und Künstler vor das Forum der Zeit. Alle ihre Fragen blitzten in ihrem Hintergrund und züngelten hinein in die Beleuchtung, unter welche er die derzeitige Tonkunst, die sie vertretenden Institute Frankreichs und endlich die Künstler selbst stellte und hiebei die Krebsschäden zeigte, denen beide, Kunst und Künstler, zu verfallen schienen.

Wie ein heiliger Michael schwang er das Schwert. Er schwang es gegen alles, was dem Aufblühen der Musik im Wege zu stehen schien — er neigte es demüthig, wo Großes und Bedeutendes seine

1) Liszt's Gesammelte Schriften, II. Band. „Über die Stellung der Künstler."

Bewunderung weckte. Dabei war sein Blick klar, sein Visir offen, seine persönliche Sprache bescheiden, aber ein Held sprach aus ihr.

Mit einer unbeschreiblichen Kühnheit hielt er die Fackel der Wahrheit über die musikalischen Zustände. Zunächst besprach er die verschiedenen Aufgaben der Tonkünstler, welche letzteren er im Anschluß an Jean Jacques Rousseau und diesen ergänzend in drei Klassen: in ausführende, schaffende und lehrende Musiker, theilte. Rousseau's Eintheilung bestand aus nur zwei: aus den ersten beiden Klassen; die lehrende fügte Liszt hinzu. Als Folie der socialen Stellung der Künstler der modernen Zeit nahm er die des klassischen Alterthums. Er wies darauf hin, wie diese für das Staats- und Kulturleben von gleich großer Bedeutung und wie der Einfluß der „Musik" ein das gesammte Leben durchdringender und fördernder war. Und nachdem er mit Begeisterung ein Bild dieser damaligen Kunst und der großen ihr von der Nation zuerkannten Aufgabe entworfen, sowie den Einfluß, den sie auf das politische, sociale und philosophische Leben ausgeübt, berührt hatte, maß er an dem Einst das Jetzt, an der früheren die jetzige Stellung der Kunst und Künstler zum Staats- und Kulturleben. Unerschrocken hielt er dem Staat, respektive Louis Philippe seine Sünden gegen Kunst und Künstler vor, ebenso geißelte er die Künstler, die ihrer Würde bar, Verrath an der Kunst übend, diese zur milchenden Kuh gemacht. Aber auch jener Parasitenklasse unter den Künstlern gedachte er, die ohne inneren Beruf, nur äußere Zwecke verfolgend, die Kunst als Mittel hiezu benutzten. Zu ihnen zählte er die musikalisch unberufenen Kritiker, die weder Musiker noch Gelehrte, ein Hohn auf die Kunst, in der Tagespresse musikalisches Urtheil üben und mit ihrer „Kritikasterei" das Urtheil des Publikums beirren und verwirren.

Den Grund des Verfalles der Kunst und des Künstlerstandes erblickte er jedoch nicht allein in dem staatlichen und socialen Leben, in den Forderungen des letzteren, sondern bezeichnend für sein ideales Durchdrungensein von der Kunst und dem Beruf des Künstlers, ebenso sehr in dem Mangel an Bildung, an künstlerischer Überzeugung und an Glauben an die Ideale und Macht der Kunst seitens der Künstler.

Nachdem er nach allen Richtungen hin seine glühende Sonde in Staat, Kunst und Künstler gesenkt, wandte er sich zu den verschiedenen musikalischen Anstalten Frankreichs, sie ebenfalls einer

Untersuchung unterziehend, um sodann die Reformen anzugeben, deren sie bedurften. Hiebei ließ er es nicht bewenden; er kritisirte nicht allein, sondern zeigte ebenfalls die Mittel und Wege, durch welche diese Reformen sich zu vollziehen hätten und sich vollziehen konnten. Mit einer für sein Alter seltenen, merkwürdigen Schärfe und ebenso gesundem praktischem Blick prüfte der kaum dreiundzwanzigjährige Jüngling die Leistungen des Konservatoriums, der lyrischen Theater, der Koncertinstitute, des Unterrichts, der Kritik und endlich der Kirchenmusik und maß nach der Aufgabe, welche diese auch gegenüber der Gegenwart und ihren Bedürfnissen zu erfüllen haben, ihre Vorzüge und ihre Schattenseiten.

Hierauf folgten seiner Kritik Vorschläge zu einer durchgreifenden Reform, welche noch heutigentags wie für alle Zeiten volle Gültigkeit haben und haben werden. Ein Aufruf an Künstler und Kunstfreunde endlich: zur „Begründung eines allgemeinen musikalischen Weltverbandes" stempelte diese Artikel vollends zur reformatorischen That. Dieser Weltverband sollte: „die emporstrebende Bewegung und die unbeschränkte Entwickelung der Musik hervorrufen, ermuthigen und bethätigen, sowie die Stellung der Künstler heben und adeln durch Ergreifen aller der im Interesse ihrer Würde liegenden Mittel zur Abschaffung der Mißbräuche und Ungerechtigkeiten, denen sie ausgesetzt seien."

„Im Namen aller Künstler, der Kunst und des socialen Fortschrittes", schrieb Liszt, „fordern wir:

a) die Gründung einer alle fünf Jahre abzuhaltenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Musik, durch welche best befundene Werke dieser drei Gattungen einen Monat hindurch täglich im Louvre feierlichst zur Aufführung gelangen und hierauf von der Regierung erworben und auf deren Kosten publicirt werden sollen. Mit anderen Worten: wir verlangen die Gründung eines musikalischen Museums;

b) die Einführung des Musikunterrichts in die Volksschulen, seine Verbreitung in andere Schulen und bei dieser Gelegenheit das Inslebenrufen einer neuen Kirchenmusik;

c) die Wiederherstellung der Kapelle und die Verbesserung des Chorgesangs in allen pariser Kirchen und in denen der Provinz;

d) Generalversammlungen der philharmonischen Gesellschaften nach Art der großen Musikfeste Englands und Deutschlands;

e) ein lyrisches Theater,
Koncert- und
Kammermusikaufführungen, organisirt nach dem im vorigen Kapitel über das Konservatorium entworfenen Plan;

f) eine Schule des musikalischen Fortschritts, zu gründen außerhalb des Konservatoriums von den hervorragendsten Künstlern — eine Schule, deren Verzweigung sich auf alle Hauptstädte der Provinz erstrecken müßte;

g) einen Lehrstuhl für Musikgeschichte und Philosophie;

h) eine wohlfeile Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Epoche der musikalischen Renaissance bis auf unsere Zeit.

Diese Publikation, welche die Entwickelung und geschichtliche Reihenfolge vom Volkslied bis zu Beethoven's Chorsymphonie im Großen und Ganzen umfassen müßte, könnte den Titel: ‚Pantheon der Musik' führen.

Die sie begleitenden Biographien, Abhandlungen, Kommentare und erklärende Beigaben würden eine wahre Encyklopädie der Musik bilden."

Das war das Programm, welches der jugendliche Liszt zur Hebung der Kunst entwarf und seiner Zeit übergab. Und thatsächlich! er war mit demselben der Pionier aller jener fortschrittlichen Bewegungen und Reformen geworden, welche während der letzten vierzig Jahre — in der musikalischen Welt Europas, läßt sich sagen — Gestalt gewonnen. Ist dieses Programm auch nicht in allen Punkten durchgeführt und ist die Zeit noch immer die Antwort auf den Ruf nach Gründung einer die fortschrittlichen Bestrebungen der Tonkunst zusammenfassenden und repräsentirenden Schule schuldig und ist auch der Ruf nach Reform der Kirchenmusik ein ungehörter geblieben: so ist es doch noch heutigentags in jedem

einzelnen Paragraphen gültig und enthält alle Ziele künstlerisch-socialer Bestrebungen fortschrittlicher Richtung aller Zeiten.

Interessant ist es, daß namentlich der von der leipziger Tonkünstler-Versammlung 1859[1]) ins Leben gerufene „Allgemeine deutsche Musikverein" diese Tendenzen — vielleicht ohne eine Ahnung von dem einstigen Vorgehen ihres Präsidenten[2]) zu haben — übernommen und, wenn auch nicht in der Ausdehnung, wie dieser sie sich damals dachte, zu den seinigen gemacht hat.

Diese Aufsätze Liszt's wirbelten viel Staub auf. Kaum waren die ersten erschienen, als auch seine Charakteristik der Kunstparasiten ihm ein ganzes Heer von Kritikern, Theaterspekulanten, auch eine gewisse modische, für die Salons arbeitende Lehrerklasse entgegenstellte. Es regnete Gegenschriften und Pamphlete aller Art. Man nannte seine Darstellungen „Übertreibungen", „Phrasenmacherei", „wahnwitzige Aussprüche" und ähnliches mehr und hielt ihm auf seine Beziehungen zur Gräfin d'Agoult anspielend spöttisch vor, „daß er, der eine so bevorzugte Stellung in der Gesellschaft einnehme, doch kein Recht habe sich über die Stellung der Künstler zu beklagen".

„„Eben darum", entgegnete Liszt ruhig, „weil meine Stellung eine so glückliche ist, habe ich die Pflicht meine weniger glücklichen Kunstbrüder zu vertreten.""

Die Angriffe, welche ihm wurden, schwollen jedoch zu einer solchen Masse an, daß er zur Vertheidigung schreiten mußte. Und so ist der ganze vierte Artikel eine Abwehr, aber auch durch die Thatsachen, die er zur Konstatirung der von ihm geschilderten Zustände und Verhältnisse anführt, eine beißende Philippika gegen seine Gegner, zugleich ein tieftrauriges Bild der Künstlerleiden und des Künstlerlebens. Dieser Aufsatz wird durch Schilderung der letzteren als Beitrag zur Künstlergeschichte jener Zeit immer werthvoll bleiben.

Während jedoch seine Gegner gegen ihn wütheten, begrüßte die kleine Zahl seiner künstlerischen Glaubensbrüder, zu denen vor allen Hektor Berlioz, Friedrich Chopin, Christian Urhan und viele der hervorragendsten Tonkünstler zu Paris, sowie die den Fortschritt vertretenden Literaten und Poeten gehörten, seine

---

1) Auf Antrag Louis Köhler's.

2) Liszt ist Präsident dieses gewichtigen Vereins.

Aufsätze mit Freuden. Ihnen war sein Appell an die Würde der Künstler aus der Seele geschrieben.

Was den derzeitigen Zweck der gesammten Aufsätze selbst anbelangte, so blieb er leider unerreicht. Unter den vielen Stimmen, welche damals appellirend, demonstrirend, diskutirend von allen Ständen erhoben wurden, konnte die des Musikers nicht durchdringen. Der Reformgedanke derselben, dessen Tragweite blieb im ganzen unverstanden und unberücksichtigt. Selbst die Demonstrationen seiner Gegner berührten ihn nicht. Liszt war mit demselben seiner Zeit zu sehr vorausgeeilt.

Gedenken wir späterer Kunstbewegungen auf dem Gebiete der Musik, so sind diese Aufsätze Liszt's gewissermaßen zu Vorgängern, sowie ein Seitenstück zu dem 1849 erschienenen Schriftchen: „Kunst und Revolution" von Richard Wagner geworden. Verwandte Saiten klingen hier vor und eine Zusammengehörigkeit beider Schriftstücke ist unverkennbar. Beide sind ein Aufschrei der Noth des in seinen Tiefen erregten Kunstherzens, beide Kinder der Revolution. Wie Wagner's Schriftchen: „Kunst und Revolution" aus dem Braukessel der Februarrevolution hervorgegangen und deren innerste Erregung die schürende Flamme zu Wagner's sich gegen das Bestehende aufbäumender Gefühls- und Gedankenwelt geworden ist, so kochte in Liszt's vierzehn Jahre früher geschriebenen Aufsätzen die Julirevolution nach, einen Hilferuf gegen den vandalistischen Geist der französischen Regierung an die Künstler, an die Nationen entsendend.

Beide Künstler, Liszt wie Richard Wagner, beginnen mit einem Hinweis auf die alten Kulturvölker, an das einstige Griechenland, an die altklassische Zeit. Allerdings verräth das Motto der Brochüre Wagner's: „Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie: wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an" — von vornherein andere Ziele als diejenigen waren, welche Liszt verfolgte, dennoch ergänzen sich beide.

Liszt verglich die Ideen, welche sich im Bewußtsein der alten Nationen an den Begriff Musik knüpften, mit denen, welche bei modernen Völkern über Musik herrschen, und maß an der früheren hohen Stellung der Kunst und des Künstlers zum Staat deren jetzige, während Wagner gewissermaßen aus der Kunst und

Geschichte Griechenlands der zukünftigen Tonkunst ein Horoskop stellte oder auch ihre Bahnen ihr vorzuzeichnen gedachte.

Bezeichnend für den Standpunkt beider ist hierbei, daß, während Wagner die Lösung seiner Fragen in dem Hinwenden zu den Kunstideen Griechenlands erblickt, Liszt das wahre Kunstheil nur aus einer „großen religiösen und philosophischen Synthese" hervorblühen sieht.

Wagner geht mit seiner Brochüre von sich aus. Der in seinen Intentionen gehemmte Opernkomponist und Kapellmeister ist in jedem Satz erkenntlich. Seine Gedanken fliegen wie durch Gewalt berstende Felsstücke aus dem innern Aufruhr hervor. Liszt's Essays dagegen sind frei von allen Ichbestrebungen. Der Ausfluß einer reinen Liebesflamme, kämpfen sie für die Sache der Kunstgenossen und der Tonkunst im Großen und Ganzen, nicht für einen einzelnen Zweig der Musik und am allerwenigsten für den von ihm vertretenen. Seine Gedanken, wohl durchdrungen von der Inbrunst seiner Liebe zur Kunst, bleiben im Flusse dieses Feuers und eine Besonnenheit, die das Gegenwärtige und Mögliche nicht aus den Augen verliert, steht über ihnen und leitet sie. Diese verschiedenen persönlichen Ausgangspunkte weisen dem Inhalt ihrer Gedanken gleichsam verschiedene Wege an. Während „Revolution und Kunst" kunsttheoretische Reformen andeutete und praktische nur nach Seite des musikalischen Drama's kaum berührte, die Hilfe für ihre Vollziehung aber in Schwert und Umsturz erblickte, so erstrebt die Schrift »De la situation des artistes« ein neues Aufblühen der Kunst auf friedlichem Weg durch geordnete Zustände, durch eine verbesserte pekuniäre Lage und eine der Würde der Kunst entsprechende Bildung und verbesserte sociale Stellung der Künstler, durch praktische Reformen aller künstlerischen Institutionen. Liszt erstrebte den gesammten praktischen Boden, auf welchem theoretische Reformen sich naturgemäß, d. i. organisch vollziehen: Humanität, Bildung, vernünftige Freiheit und Einreihung der Kunst in die Kulturinteressen des Staates.

Mit diesen Essays beginnt Liszt's höhere schriftstellerische Thätigkeit. Er hatte wohl, noch ehe er diese größere Arbeit begonnen, schon mehrmals die Feder geführt. Allein diese Arbeiten waren mehr zufällig und gehörten Tageserscheinungen an, hinter denen kein bedeutender Gedanke stand, die aber nichts destoweniger seiner literarischen Thätigkeit die erste Anregung gaben. Ihre

äußere Veranlassung hatten sie theils in der Gründung der Gazette musicale de Paris, bei welcher Liszt sehr stark betheiligt war und deren Mitredaktion er obwohl ungenannt und ohne irgend welche Gegenverpflichtung übernommen, theils auch — in einem Pistolenduell gefunden. Es war damals die Zeit der literarischen, wenn sich so sagen läßt: „ideellen Duelle", im Princip von dem idealen Journalisten Armand Carell vertreten. Und bei einem solchen Duell war Liszt als Sekundant betheiligt. Der Musikalienverleger und Chefredakteur der Gazette musicale nämlich, Maurice Schlesinger, hatte sich erlaubt einige bewunderte Kinder der Muse Henri Herz' etwas weniger charmant zu finden als einer ihrer Verehrer. Die Folge war ein Duell auf Pistolen, bei welchem der junge Liszt als Sekundant Schlesinger's auftrat und hierauf der Gazette musicale den Bericht lieferte, aber ohne Chiffre. Das war Liszt's maidenspeech als Schriftsteller. Schlesinger war so für sie eingenommen und entdeckte in Liszt's Schreibweise so viel Talent und Originalität, daß er ihn seitdem vielfach um Arbeiten anging. Das war im Frühjahr 1834, die Sache selbst gehörte nur dem Tag.

Mit der jetzigen Arbeit war es anders. Sie behandelte einen Stoff von bedeutendem Gehalt und unberechenbarer Tragweite für die Musik. Obwohl, um in allen Dingen richtige Schätzung zu üben, der Blick des Autors noch zu sehr von jugendlichem Enthusiasmus umwoben war und auch seine Schilderungen ihre Farben noch zu sehr dem Gefühl entnahmen, so war sie trotzdem eine durchdachte, scharf gegliederte, bedeutende Arbeit, welche ein organisches Ganzes bildete und viele Studien zu ihrer Voraussetzung hatte. Sie führte ihn schriftstellerisch ein in die Reihe jener Namen, welche durch eine gleiche Thätigkeit den geistigen Werth der Gazette musicale de Paris — insbesondere während des Bestehens in ihrem ersten Decennium — zu einem bleibenden gemacht hat. Es waren das Namen, die noch heute auf ihrem Titel glänzen, wie Adam, Berlioz, Halévy, Panofka, Marx, R. Wagner, — sodann Balzac, Dumas, Janin, Heine, Sand u. A.

Musikhistorisch bemerkenswerth bleibt es noch, daß in jener regsamen Zeit die Musiker anfingen die Kritik auf musikalischem Gebiet, die bis dahin in den Händen der Literaten, Dichter, Politiker mit und ohne musikalische Kenntnis lag, selbst zu üben.

Auch hier war Liszt durch seine Bekämpfung des falschen musikalischen Literatenthums einerseits, andererseits durch das Aufstellen neuer leitender Gedanken ganz entschieden einer der ersten und bedeutendsten Vorgänger. Bezüglich letzterer schrieb er damals an George Sand:

„Ich habe die feste Überzeugung, daß es über Kunstwerke zu einer Art philosophischer Kritik kommen muß, die niemand besser auszuüben versteht als der Künstler selbst.“ Dieser Gedanke war zu jener Zeit ein so wenig geläufiger, daß er hinzufügte: „So bizarr Ihnen auch diese meine Idee im ersten Moment erscheinen mag — spotten Sie nicht über sie“.

Daß die Kritik mehr und mehr Sache der produktiven Künstlerschaft selbst werden müsse, verlangte er mit Entschiedenheit. Und alles, was er später bezüglich dieser Forderung an fruchtbaren Samenkörnern in das musikalische Leben gestreut hat, stand schon jetzt fest und ausgeprägt in ihm. Es sind nur Konsequenzen jener Ideen, wenn er später sagt:

„Der Nichtkünstler kann immer nur von seinen individuellen, unverbürgten Eindrücken reden, weil er die zu ihrer Motivirung nöthige Grundlage nicht besitzt.“ —

„Fragen wir: Wem anders als den Künstlern gehört die Kritik? Wessen Sache ist es über Angelegenheiten der Kunst zu entscheiden, wenn nicht Sache der Ausübenden? Und wer kann besser als die Producirenden selbst die Erzeugnisse des fühlenden und schaffenden Geistes beurtheilen? Um das Gebiet der Kunst endlich einmal rein zu jäten, das Unkraut zu beseitigen, die Giftpilze mit der Wurzel auszurotten, dazu genügen uns nicht die Gelehrten, nicht die Politiker und Dichter, nicht gutgesinnte Parteigänger — uns selber kommt es zu unser Haus zu reinigen, Verkäufer, Wechsler und Wucherer zum Tempel hinaus zu jagen!“

Das waren Ansichten, die schon zu jener Zeit in Liszt feststanden. Mit solchen hatte er Schlesinger geschürt die Gazette musicale de Paris (1834) zu gründen und den Künstlern ein Blatt zur Verfügung zu stellen, in dem sie die Diskussion theoretischer Fragen und der künstlerischen Angelegenheiten selbst führen und in die Hand nehmen könnten. Liszt's Aufsätze „Über die Stellung der Künstler“ waren der vollste Ausdruck dieser vom Geist des Fortschritts bedingten Forderungen, welche nicht allein in Frankreich, sondern ebenso in Deutschland hervortraten. Es war ein

Zufall, aber immerhin ein bedeutungsvoller, daß im gleichen Jahr 1834 auch Robert Schumann in Leipzig von gleichen Ansichten ausgehend die „Neue Zeitschrift für Musik" in das Leben rief. Beide Musikzeitungen, die französische und die deutsche, haben wohl mit der Zeit nicht Schritt mit einander gehalten: die deutsche ist durch alle Jahrzehnte hindurch ein Bannerträger der fortschreitenden Kunst und der Künstlerinteressen geblieben, was sich von der unserer Nachbaren jenseits des Rheins nicht behaupten läßt; doch waren es verwandte Bestrebungen, welche beide gründen ließen. Hier wie dort, und dort wie hier wurde dem Fortschritt das Wort durch Künstlermund geredet, und hier wie dort waren es musikalische Pioniere unseres Jahrhunderts, die Genien, auf deren Schultern sein Fortschritt lag, deren Gedanken zündend in die musikalisch-literarischen Zustände fielen.

Nun bereitete sich in der Handhabung und Richtung der Kritik ein Umschwung vor. In Deutschland tauchte durch Schumann, dessen tiefe und poetisch-erregte Natur die Kritik mit dem Zauberstab künstlerischer Phantasie zur Kunst erhob und ihr neben letzterer einen Platz anwies, eine neue Morgenröthe am denkenden Kunsthimmel auf, und in Frankreich war es nach Liszt's Vorgehen sein Freund Hektor Berlioz, dessen an beißendem Sarkasmus geschliffenes Secirmesser die faulen musikalischen Zustände und Krebsschäden bloslegte und hiemit reinigend wirkte. Liszt als der dritte — oder auch der erste — in diesem Geisterbunde wirkte nicht durch Sarkasmen, auch nicht durch die poetische Innerlichkeit des Gemüthes, wie Schumann. Durchzog auch leicht und graziös ein ironischer Faden — denn ohne Ironie keine echte Intelligenz! — seine literarischen Kundgebungen, so trat doch immer sein für Schönheit und Wahrheit entflammtes Wesen in den Vordergrund und warb für die Ideale der Kunst, wobei nur er allein durchdrungen war von dem religiösen Äther, welcher der Kunst die Weihe giebt und sie in den höchsten Sphären des geistigen Lebens hält.

An diese drei Künstlernamen knüpft sich für die allgemeine Geschichtsperiode 1830—1848 eine allgemeinere schriftstellerische Betheiligung seitens der Tonkünstler an ihren eigenen Interessen, der große Umschwung, welcher sich allmählich hier vollzog. — Der Gedankenbau Richard Wagner's („Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama" 2c.), welcher den Kulminationspunkt der schrift-

stellerischen Thätigkeit seitens der Tonkünstler unseres Jahrhunderts bilden dürfte, fällt der Zeit nach dem Jahr 1848 zu.

Liszt trat von da an wiederholt schriftstellerisch ins öffentliche Leben. Mehrere kleinere Essays — über: „Volksausgaben bedeutender Werke", über: „Meyerbeer's Hugenotten", über: „Schumann's Klavierkompositionen", eine Kritik der „Kompositionen Thalberg's", sein Federkrieg bezüglich Thalberg's mit Fétis[1]) — fallen in die Jahre 1835 bis 1837.

In derselben Zeit (1835) beginnen seine Reisebriefe unter dem Titel: »Lettres d'un Bachélier Es-musique«,[2]) zwölf an der Zahl, welche er während der Jahre seiner Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult (1835 bis 1840) an Schlesinger für die Gazette musicale sandte.

Diese Reisebriefe sind zur Charakterisirung und Beschreibung seines damaligen Lebens bedeutendes Material, auf das wir noch öfter zurückkommen werden. Aber auch der Musikgeschichte lieferten sie Beiträge über Kunstzustände und Zeitgenossen von großem Werth.

Von Genf, Paris, Nohant, Bellaggio, Venedig und anderen Städten aus geschrieben, und an George Sand, an Adolfe Pictet, an Heinrich Heine, Louis de Roncheau, H. Berlioz und Andere gerichtet bringen sie, den Kurs seiner Reisen begleitend, in zwangloser Briefform und auf stimmungsreichem Untergrund Reiseerlebnisse, Eindrücke, Lebensanschauungen, Besprechungen verschiedener Zeitgenossen, sowie allgemein künstlerischer und musikalischer Zustände. Elegant und anmuthig im Ausdruck, voll genial blitzender Gedanken und metaphorischer Blüthen, immer fein und treffend in ihren Aperçüs, geben sie ein Bild seines Inneren als Jüngling, ein Bild reich poetischen Blühens und heißen idealen Begehrens, voll Traumes und doch voll wachenden Sehens, behangen mit manchem Schein, aber diesen veredelt durch ein tiefes Gefühl für Wahrheit und echte Schönheit.

Der Weltschmerz, dessen Schatten sich noch da und dort über seine „Briefe" breitet, verschwindet und jener allgemeine, bei den Romantikern zur Manie gewordene Zug das eigene Ich zum Gegenstand der Beschauung zu machen und vor das Publikum zu citiren,

1) „Gesammelte Schriften Liszt's", II. Band.

2) „Gesammelte Schriften Liszt's, II. Band: Reisebriefe eines Baccalarius der Tonkunst."

von dem Engländer Curran so trefflich in Byron mit dem Ausspruch gegeißelt: »he wept for the press and wiped his eyes with the public« — ein Zug, von dem auch der Jüngling Liszt nicht ganz freizusprechen ist, wie manche seiner Briefe an George Sand und Louis de Roncheau belegen, verzieht sich immer mehr wie Nebeldünste vor der herbeiströmenden Kraft gesunder Luft. In einem Brief an Heinrich Heine (1838) weist er jene Manie mit aller Entschiedenheit zurück. „Offen gesagt", schrieb er ihm nach den bereits erwähnten indiskreten Bemerkungen, die Heine bezüglich seiner gemacht hatte[1] — „ich sehe die Veröffentlichung der Gedanken und Gefühle unseres inneren Lebens durch die Presse als eines der Übel unserer Zeit an. Unter uns Künstlern herrscht der große Mißgriff, daß einer den andern nicht nur in unsern Werken, sondern auch in unsern Persönlichkeiten beurtheilt. Indem wir uns gegenseitig vor dem Publikum seciren, führen wir es hiedurch oft ziemlich brutal, meist aber unrichtig in einen Theil unserer Existenz ein, der wenigstens zu unsern Lebzeiten mit aller Frageluft verschont bleiben sollte! Diese Art, aus der Eitelkeit des Einzelnen anatomisch-psychologische Vorträge zum Besten der öffentlichen Neugierde zu halten, ist bei uns zur Gewohnheit geworden: niemand hat mehr das Recht sich zu beklagen, denn niemand schont mehr. Und überdies läßt sich nicht verhehlen, daß die meisten unter uns einer Veröffentlichung, sei sie lobend oder bekrittelnd, nicht böse sind — sie sehen ihre Namen, wenigstens für ein paar Tage, in Umlauf gesetzt. Zu diesen, muß ich erklären, gehöre ich nicht."

Immer klarer und reiner tritt aus diesen Briefen ein ideal sittlicher Ernst hervor, eine große Weltanschauung, ein tieffühlender und dabei objektiver Geist, welcher die Dinge sieht, wie sie sind und sie dabei zu verbinden weiß mit dem großen Ganzen des Lebens, ohne dabei an Glut für die hohen Ideale der Menschheit und an Glauben an sie zu verlieren. —

Der erste dieser Briefe fällt in das Jahr 1835 und steht am Anfang der mit diesem Kapitel begonnenen Lebensperiode Liszt's. Er ist von Genf aus an seinen Freund George Sand gerichtet — an seinen „Freund"; denn nur im engeren Literaten- und Künstlerkreis war es bekannt, daß der männliche Name George

1) Kapitel: Abbé Lamennais.

eine weibliche Feder deckte. Dieser Brief giebt eine fesselnde Beschreibung seines Lebens in der Schweizerstadt, die gerade in dieser Zeit ein Asyl für manche gefallene Größe und für manchen politischen Flüchtling war. Dabei wirft er interessante Streiflichter auf Liszt's allgemeine Bildung, auf die Schärfe und Feinheit seines psychologischen Blickes, ebenso auf die Anmuth und Bescheidenheit seines Wesens, auf die künstlerisch-religiösen Anschauungen, zu welchen ihn sein religiöses Empfinden beständig hindrängte — eine farbenweiche Skizze, welche mehr als jede Beschreibung aus anderer Feder einen Theil der Genfperiode Liszt's schildert. Dieser Brief folgt darum in getreuer Übersetzung im nächsten Kapitel, welches seinem Aufenthalt in Genf gewidmet ist.

XIX.

In Genf, 1835—December 1836.

(Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. I. Schweiz.)

Brief an George Sand: Die Calvin'sche Reformationsfeier. Koncert zu derselben in der Peterskirche. Koncert des Fürsten Belgiojoso, Liszt's und Lafont's für italienische Flüchtlinge. — Liszt's Stellung zur Öffentlichkeit. Persönliche Beziehungen. Gebirgstour nach Chamounix. Gesprächsthemen. Im Dom zu Freiburg. Verläßt Genf.

Genf, den 23. November 1835.

Da ich als Musiker kein Bürgerrecht in der »Revue des deux Mondes« habe, so mache ich Gebrauch von den Spalten der »Gazette musicale«, die ich leider mit meiner geringen Prosa ermüden muß, um mich bei Ihnen, lieber George, in Erinnerung zu bringen.

Von einem längeren Ausflug ins Gebirg zurückgekehrt, fand ich hier Ihre brüderliche Epistel[1]) vor, für die ich Ihnen hiermit tausend Dank sage, wiewohl dieselbe Ihr Versprechen bald mit uns zusammentreffen zu wollen, zu widerrufen scheint. Und doch, wie gerne möchte ich Sie wunderlichsten und phantasievollsten aller Reisenden hierherlocken, hierher, diesseits des wolkenumgürteten Jura, der sich im dämmernden Scheine des Zwielichts gleich einem düstertraurigen Gespenst zwischen mich und meine liebsten Freunde zu drängen scheint. . . . . Doch was soll ich Ihnen sagen, um Ihre Neugierde zum Sieg über die Trägheit aufzustacheln?

Es war mir bei meinen Alpenwanderungen nicht vergönnt bis zu den schneebedeckten Schätzen vorzudringen. Das Mauerkraut,

---

1) Dem Briefe Liszt's war ein an ihn gerichteter von George Sand »Sur Lavater et une maison deserte« in der »Revue des deux Mondes« vorausgegangen. (»Lettres d'un voyageur.« No. VII.)

das Windglöckchen, die Hirschzunge, mit denen Sie sich so gerne unterhalten, weil sie Ihnen lieblich klingende Geheimnisse, die sie uns verschweigen, ins Ohr flüstern, wagen nicht sich an den spaltenlosen Mauern meines weißen Hauses festzuklammern.

Der musikalische Freistaat, den der Aufschwung Ihrer immer frischen Phantasie geschaffen, ist für mich gottlob! bis jetzt ein von den huldvollen Einschüchterungsgesetzen noch nicht mit Exil und Gefangenschaft bedrohter Gegenstand der Wünsche und Hoffnungen. Komme ich auf mich selbst zurück, so muß ich erröthen vor Scham und Verlegenheit über den irdischen Staub, den meine Füße auf dem prosaischen Weg, den ich wandere, aufwirbeln, wenn ich an Ihre stolzen Ahnungen, an Ihre schönen Träume über das sociale Wirken der Kunst, welcher mein Dasein geweiht ist denke und sie neben die finstere Entmuthigung stelle, die sich oft meiner bei dem Anblick der Wirklichkeit bemächtigt, wenn ich dieses ohnmächtige Thun vergleiche mit dem heißen Verlangen, das Nichts des Geschaffenen mit dem Unendlichen des Gedankens, die Wunder, welche in alter Zeit die dreimal heilige Leier sympathisch, sinnerneuernd vollbringen durfte mit der niedrigen, sterilen Stellung, in welche man sie heutzutage einschränken zu wollen scheint.

Allein, da Sie zu denen gehören, die trotz einer spröden Gegenwart nie an der Zukunft verzweifeln, da Sie ferner Mittheilung meiner unbedeutenden Reisebeobachtungen von mir verlangen und da die Eigenthümlichkeit der »Revue«, die mir bisher zur Vermittelung diente, jede politische und metaphysische Abschweifung ausschließt, womit wir uns am Kaminfeuer Ihrer von Ruhm und türkischem Tabaksduft erfüllten Räume so herrlich unterhielten — so will ich, bis ich Ihnen von Pergolesi's Stabat mater und der Sixtinischen Kapelle erzählen kann, [1]) Sie über die wenigen interessanten Begebnisse in Kenntnis setzen, die sich an die musikalische Chronik Genfs, des protestantischen Roms knüpfen.

Es traf sich, daß ich gerade am Vorabend der allhundertjährigen Feier des Calvin'schen Reformationsfestes hier anlandete. Dieselbe dauert drei volle Tage. Der erste ist von der väterlichen Autorität des Kantons der Jugend gewidmet. Wie ging mir das Herz auf, als ich sie in den Garten gleich einer Wolke von Heuschrecken

1) Anspielung auf eine projektirte Reise nach Italien.

umherschwärmen sah. Das lachte, lief, hüpfte, überschlug sich und that sein Möglichstes die thatsächliche Kritik der katholischen Fasten zu üben durch Verschlingen einer Menge kleiner Käse (vacherins) und Törtchen.

Der zweite, im eigentlichen Sinn religiöse Feiertag wird in der Peterskirche (der Kathedrale) gefeiert. Dieser Tempel war bis zum August 1535, wo der Prediger Farel zum erstenmal die Reformation verkündete, die dem Apostelfürsten geweihte Domkirche. So zeigt sich uns hier wieder eine der merkwürdigen Entwickelungen, wie sie uns so häufig in der Geschichte, dem Drama der Menschheit, begegnen, dessen innere Einheit nur Gott kennt, das sich aber uns erst dann offenbaren wird, wenn der letzte Mensch das letzte Wort davon gesprochen: der dem Gründer des Papstthums, dem großen Prediger der Menschheit gewidmete Dom dient jetzt den Versammlungen und Festen derer, die seinen Nachfolgern den größten Theil ihrer Erbschaft entrissen und das weitläufige Gebäude des Katholicismus, dem Petrus zum Eckstein gedient — auquel Pierre seroit de première pierre —, bis in seine Grundlage erschüttert haben. Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam.

Zu der Zeit, als Genf noch orthodox war, umschloß die Kathedrale 24 Altäre; zahlreiche Gemälde, Statuen, Bas-reliefs schmückten die Wände; die Chorstühle, in denen behäbige Domherrn frommer Ruhe pflegten, waren mit Apostel- und Prophetengestalten verziert. Unter den letzteren war auch Erythrea, die römische Sibylle, zu deren Verewigung sich die künstlerische Laune, ohne Zweifel müde der vielen feierlichen und ehrwürdigen Gesichter, durch den Bericht einer Legende bevollmächtigt glaubte, nach welcher jene Seherin dem römischen Kaiser die Ankunft des Messias in demselben Augenblick, als dieser im Stall zu Betlehem geboren ward, verkündet hat.

Jetzt sind die Wände ihres Schmuckes beraubt; die Schnitzereien und die Bas-reliefs sind verstümmelt durch der Reformatoren Hand, die alterthümliche gothische Façade ist verdrängt von neumodischer Giebelfronte, einer armseligen Nachahmung des Pantheons, einem verunglückten Denkmal der ersterbenden Glaubenskraft des achtzehnten Jahrhunderts! — Es überrieselte mich kalt, als ich in diese beraubte Kirche trat, wohin mich die Erinnerung an Calvin's Werk sowohl als auch das Bruchstück eines Händel'schen Oratoriums rief.

Die Plätze der Sänger und Sängerinnen hatte man in dem Theil des Chores eingerichtet, dessen Umfang sonst durch ein vergoldetes Gitter bezeichnet gewesen — an dieser so besonders weihevollen Stätte, die zu betreten jedem versagt geblieben, der nicht unmittelbar an der Feier der göttlichen Geheimnisse betheiligt war — an derselben Stelle, wo sonst die Priester sich am blumengeschmückten Altar mit der Weihrauchswolke empor geschwungen, den erlösenden Gott herab zu beschwören. Wohl steigt gewiß der Herr am liebsten hernieder zum Altar eines reinen Herzens, einer frommen keuschen Seele, wie Er ja selbst bezeugt; wohl sind die seltensten und köstlichsten Wohlgerüche nichts in seinen Augen gegen den Schimmer eines jungfräulichen Angesichts, gegen die holde Süßigkeit eines unschuldsvollen Gebets — wer aber einer Versammlung des Reformationsjubiläums beigewohnt, wird zugestehen müssen, daß diese Herren und Damen des protestantischen Kirchengesang-Vereins, von denen die größte Hälfte mit so fanatischem Eifer gegen die Gesetze des Taktes und des Einsatzes protestirte, nur einen kargen Ersatz bieten können für die Größe, die Feierlichkeit, die unendliche geheimnisvolle Tiefe des katholischen Opfers!

Wer möchte sich nicht versucht fühlen vom schwankenden Zusammenklang der Stimmen und Instrumente auf den noch zweifelhafteren der Geister und der Willensrichtungen zu schließen? Welche sonderbare Inkonsequenz veranlaßte ferner die Reformirten aus ihren Kirchen Bildhauerei und Malerei zu verbannen, während sie doch Musik und Beredsamkeit, „die ersten der schönen Künste", darin festhalten? Die Verblendeten, die Vorurtheilsvollen — wie mögen sie vergessen, daß das Schöne nur der Widerstrahl des Wahren, daß die Kunst nur die Strahlenbrechung des Gedankens ist?! Eine Religion so sehr verflüchtigen, daß sie außerhalb jeder äußeren Erscheinung steht, — heißt das nicht am Werke Gottes mäkeln wollen, am Werke dieses großen, erhabenen Meisters, der in der Schöpfung der Welt und des Menschen sich zu gleicher Zeit als den ewigen, unendlichen und allmächtigen Dichter, Baukünstler, Musiker und Bildner offenbart hat? Wie können sie diese Wahrheit verkennen?

Ich will mich hier nicht weiter ausbreiten über diese im Übrigen so lobenswerthen Versuche der »Société de Chant sacré«, [1]) ver-

1) (Anmerkung Liszt's:) So mittelmäßig auch das Resultat des Konzertes zur Jubiläumsfeier war, so verfehlt dieser Verein nicht der Kunst große

meide desgleichen auch eine breite Schilderung der Festivitäten und Illuminationen des dritten Feiertags und gehe über zu einer zwar profanen, aber darum auch amüsanteren musikalischen Réunion, zu dem Koncert zum Besten der Armen und italienischen Landesflüchtigen, gegeben vom Prinzen Belgiojoso und Franz Liszt.

Wie hätten Sie gelacht, wenn Sie die ungeheuer großen hochgelben Affichen[1]) gesehen hätten, auf welchen unsere Namen in großen Buchstaben prangten und die mehrere Tage zahlreiche Gruppen von Gaffern anlockten, welche eilends erkunden wollten, aus welchem Recht und unter welchem Vorwand man sich erdreiste ihnen fünf baare Franken abzufordern, während sie sich seit undenklichen Zeiten mit drei Franken und weniger die ganze Dosis Harmonie verschafft hatten, die sie brauchten, um einen Abend angenehm zu verbringen und dann ohne Furcht vor Alpdruck und bösen Träumen einzuschlafen.

Ob aus Neugierde, ob aus Mildthätigkeit —
»Quelque diable aussi les poussant« —

unser Koncert erfreute sich eines großen Zudrangs, der für den aufmerksamen Beobachter in hohem Grad den Reiz des gesellschaftlich Pittoresken darbot.

Obwohl der Kanton Genf auf der Karte kaum zu sehen ist und sich förmlich verliert und begraben liegt im Schatten zweier Bergketten, so wimmelt doch sein Territorium von einer Menge gesunkener Größen, gestürzter Könige, erloschener Mächte. Jeder Tag erhöht die Zahl dieser vornehmen Persönlichkeiten, dieser Könige, Minister, Generale, die vom Revolutionssturm gejagt von

---

Dienste zu leisten indem er kirchliche Werke der großen Meister aufführt. Es wäre sogar zu wünschen, daß sich in Frankreich ähnliche Vereine bilden möchten, wäre es auch nur, um aus unsern Kirchen die Herde jener gewöhnlichen Schreier zu jagen, die gewöhnlich Sänger genannt werden.

1) (Anmerkung Liszt's:) Um Ihnen einen Begriff von der Geschicklichkeit zu geben, mit welcher die sich in Genf sehen- und hörenlassenden Künstler die Neugierde des Publikums erregen, schreibe ich Ihnen buchstäblich eine Annonce ab, die ich am Ende eines Programms, das an allen Mauern prangte, bei meiner Ankunft hier las und die mich bezweifeln machte je mit einer so eleganten Ausstattung und solcher Poesie des Stiles rivalisiren zu können: „Avis. Es kann sein, daß das Publikum durch strafbare Täuschung manchmal hintergangen worden ist und sich nun gegen anmaßende Anzeigen vorsichtig verhält. Das, was man hier hört und sieht, übertrifft jedoch die Versprechungen des Künstlers und die Erwartungen der Kunstliebhaber".

Land zu Land irren und in gewisser Beziehung ein heimatloses Volk bilden, ein Volk, an der Stirn gezeichnet gleich dem jüdischen, gleich ihm von einem geheimnisvollen Fluch getroffen, weil auch sie das Wort Gottes verkannt hatten: die Freiheit!

Man sah im Koncertsaal versammelt: den Exkönig von Westfalen, Jerôme Bonaparte und seine reizende Tochter mit dem blonden Haar und dem sanften, traurigen Blick, wie eine Taube auf Ruinen; einen Minister Karl's X., der ohne Entmuthigung und Bitterkeit die über ihn verhängte Strafe erträgt, eine Strafe, die von jeher hart in gegenwärtiger Zeit sogar schmachvoll sein muß; eine Frau, die ihrem Namen Ehre gemacht hat und auf den Schlachtfeldern von Vendée gesehen wurde — und hundert Andere noch, die ich vergessen habe oder aus Mangel an Zeit nicht alle aufzählen kann, und endlich Bourmont's Gefährte bei Waterloo, der durch den Sieg befleckt, durch das Unglück geläutert jetzt als Verbannter seine Mußestunden einem Kunstwerk widmet, das er mit unermüdlichem Eifer verfolgt. Der General C . . ., ein leidenschaftlicher Liebhaber der alten Musik, besonders der Händel'schen, welche er mit hinreißender Wärme singt, hat die Herausgabe einer Sammlung klassischer Arien unternommen, um dem, was er den Verfall der modernen Musik nennt, ein Vorbild antiker Reinheit entgegen zu stellen und als einen heiligen Damm gegen das italienische Zierwerk und die kalten französischen Überladungen die erhabene Gesetzmäßigkeit, die fleckenlose Majestät der Namen Händel und Palestrina zu erheben. Indem er sich so in der Kunst, wie er es in der Politik gethan, der Pflege einer Vergangenheit weiht, die er einseitig bewundert, ohne die Gegenwart seiner Beachtung zu würdigen, dient er der letzteren gerade durch diese Einseitigkeit. Sobald ich genau weiß, in welchem Welttheil sich jetzt mein berühmter Freund George aufhält, wird derselbe die fünf oder sechs erschienenen Lieferungen der interessanten Herausgabe des Vendéer erhalten.

Doch — kehren wir zu den Einzelheiten unseres Koncertes zurück!

Hinter einem weißverhangenen mit Blumengewinden geschmückten Geländer, das einem Altar am Tage der ersten heiligen Kommunion glich, zeigte sich auf einem terrassenartigen Podium das Heer der Violinen, Hoboen, Fagotte und Kontrabässe, welches die Lieblingsouverture zur „Weißen Dame" ausführte, während ein ungeheuerer krystallner Kronenleuchter, wie kadenzirend, in abgemessenen

Pausen große Öltropfen auf die weißen und rosa Hüte der eleganten Genferinnen niederfallen ließ. Hierauf sang der in den pariser Salons so hochgeschätzte und verhätschelte Prinz Belgiojoso mit vollendetem Geschmack einige Sachen von Bellini, das entzückende Ständchen von Schubert und eine italienische Romanze, l'Addio, die er zu Ehren der reizenden Comtesse M. [1]) gedichtet und komponirt hatte. Seine reine weich vibrirende Stimme, seine freie einfache Schule erregten Aufsehen. Ein dreifacher Beifallssturm begrüßte ihn, als er das Klavier verließ. Und nun spricht man in ganz Genf nur noch von dem hochgeborenen Künstler, der seine freisinnigen Ideen in freisinnigen Werken niederlegt und der, ohne die von seinen Ahnen vererbte Krone zu verleugnen, seinen Ruhm darin findet, sie der plebejischen Krone, die man dem Adel des Geistes und des Talents zuerkannt, unterzuordnen.

Unser alter Kamerad und Schüler, der junge Hermann[2]) aus Hamburg, den Sie unter dem Namen „Puzzi" verewigt, begleitete ihn. Sein bleiches, schwermüthiges Gesicht, sein schönes dunkles Haar und seine schmächtige Gestalt bildeten einen poetischen Gegensatz zu der sichern Haltung, dem blonden Haupthaar und dem offenen, farbenfrischen Antlitz des Prinzen. Das liebe Kind lieferte von neuem den Beweis jenes frühgereiften Verständnisses, jenes tiefen Kunstgefühls, das ihn schon jetzt von den gewöhnlichen Musikern unterscheidet und das mich ihm eine glänzende und fruchtbare Zukunft verheißen läßt. Bei einem für vier Klaviere bearbeiteten Stück, das die Herren Wolf[3]) und Bonoldi, er und ich ausführten, wurde er lebhaft beklatscht, und es würde mich wundern, wenn nicht mehr als ein junges hübsches Dämchen ihn zum Gegenstand ihrer kindlichen glühenden Neigung gemacht hätte. Auch stehe ich nicht dafür, daß nicht manches Heft der Grammatik oder der alten Geschichte auf einem seiner klassischen Blätter in romantischer Verschlingung und symbolisch von einem Vergißmeinnichtkranz umgeben den Namen Hermann und den einer frühreifen Julie oder einer vierzehnjährigen Delphine trägt.

Herr Lafont hatte die Güte die ganze Fülle seines Talentes der Soirée zu widmen, was dieselbe natürlich reichhaltiger und

1) Miramont?

2) Der junge Hermann war ein Lieblingsschüler Liszt's und George Sand nannte in Beziehung hierauf auch Beide: „Raphael und Tebaldeo".

3) Peter Wolf, sein früherer Schüler.

fruchtbarer gestaltete. Dreißig Jahre glänzenden Beifalls und geachteter Berühmtheit entheben mich jeder weiteren Bemerkung über diesen allgemein und mit Recht bewunderten Künstler.

Was nun, lieber George, Ihren Freund Franz betrifft, so wird er Sie weder mit der Schilderung seiner Erfolge noch seiner Niederlagen ermüden und da Sie so viel Besseres zu thun haben als mich anzuhören, so ende ich jetzt meinen genfer Bericht mit dem Vorbehalt ihn gelegentlich wieder einmal aufzunehmen.

Gerne möchte ich Ihnen, um Ihre berühmte Indolenz zu einem Austausch Ihres pariser Fauteuils gegen einen Schweizer Bergère zu bewegen, von den zeitgenössischen Größen, wie z. B. von M. de Sismondi, M. de Candolle u. A., die Genf so stolz ist innerhalb seiner Mauern zu besitzen, sowie von mehreren sich häufig Rue Tabazau versammelnden trefflichen Freunden — unter ihnen M. Fazy, der Atlas, welcher Mittel-Europa auf seinen Schultern trägt —, sodann von M. Alphonse Denis, welcher Geolog, Archäolog, Orientalist, Metaphysiker, Künstler und, was mehr als das alles, ein unendlich liebenswürdiger, geistvoller Mensch ist, eingehend erzählen — aber ich habe eine entsetzliche Scheu vor allem, was einer Indiskretion ähnlich sehen könnte.

Also kommen Sie zu uns und das sobald als möglich! „Puzzi" hat schon Ihnen zu Ehren die Friedenspfeife gekauft. Ihre Mansarde ist eingerichtet und zu Ihrem Empfang bereit, und mein Klavier mit den Perlmuttertasten, das seit drei Monaten unberührt geblieben, harret Ihrer, um die umliegenden Berge mit verworrenem Echo zu füllen.

Gott befohlen und auf Wiedersehn!

Franz Liszt."

Dieser Brief war am Anfang seines Aufenthaltes in Genf von Liszt geschrieben. Die seinem „Freunde George" entworfenen Silhouetten seiner Beziehungen zum öffentlichen Leben arbeiteten sich während seines folgenden Aufenthaltes in dieser Stadt nicht zu lebendigem Bilde durch, sie blieben Silhouetten.

Liszt wirkte während desselben überwiegend als Lehrer, wobei der wesentliche Theil dieser Thätigkeit dem mit Anfang des Jahres 1836 unter Leitung M. Bloc's eröffneten Konservatorium der Musik zufiel. Er hatte an dem Zustandekommen dieser Lehranstalt den regsten Antheil genommen und, als sie ins Leben trat, erwarb

er sich noch besondere Verdienste um sie, indem er nicht nur einen Lehrkurs im Klavierspiel freiwillig übernahm, sondern auch noch zu Gunsten der jungen Anstalt auf jedes Honorar verzichtete. Liszt gab ihr auf diesem Gebiet einen aufstrebenden Lüstre, wie sie kaum zu einer andern Periode ihres Bestehens ihn besessen.

Als Virtuos trat Liszt in Genf nur durch besondere Veranlassung auf,[1] wie zum Besten der politischen Flüchtlinge Italiens am 3. Oktober 1835. Dieses Koncert war das, welches er in seinem Brief an George Sand erwähnt und gemeinschaftlich mit dem Fürsten Belgiojoso und Lafont gegeben hatte und welches auch mit seinem vornehmen Auditorium der Glanzpunkt seines öffentlichen genfer Auftretens blieb.

Dieses Koncert rief seitens der Presse, die seinem Genie und seinen Leistungen eine enthusiastische Würdigung zu Theil werden ließ, einen kleinen Vorfall hervor, welcher für den Charakter des Künstlers bezeichnend ist. Er spielte in demselben ein „Koncert" von Weber, dessen Einzelsätze und deren vom Komponisten vorgeschriebenen charakteristischen Bezeichnungen: »Adagio doloroso« und »Presto appassionato« er auf dem Programm angeführt hatte. Dem Koncertreferenten des »Fédéral«[2] war diese Art neu. Er hielt die Bezeichnungen für willkürliche des Virtuosen und rügte sie mit den schmeichelhaften und doch so scharfen Worten: »Son jeu et son expression n'ont pas besoin des affiches«. Er nannte diese Bemerkung wohl nur »une petite chicane«, zu deren Entschuldigung er noch die Worte hinzusetzte: »parceque nous avons une souveraine horreur de ces petits moyens, qui nous paraissent ôter au talent un peu de sa dignité«.

Liszt nahm aber diese Rüge ernsthaft und sah in ihr »une accusation tacite de charlatanisme« — für ihn die tiefste Ehrenkränkung, die ihm als Künstler werden konnte. Er sandte darum an die Redaktion zur Beweisführung der Richtigkeit seiner Angaben die Weber'sche Komposition und begleitete sie mit den bemerkenswerthen Worten[3]: »Entré fort jeune dans la carrière

1) Wir finden seinen Namen als mitwirkend genannt neben dem Th. Haumann's (Februar 1836), J. Schad's (April), seines Schülers Hermann's (Sept.) u. a., nur einmal im April als Koncertgeber.

2) »Le Fédéral« (Journal Genoive), 1835 No. 80.

3) „In die Künstlerkarrière sehr jung eingetreten, bin ich während dieser letzten zwölf Jahre, die mehr als die Hälfte meines Lebens sind, sehr

artistique, j'ai été fréquemment éprouvé pendant ces douze dernières années, qui font un peu plus de la moitié de ma vie, par les admonestations et les censures d'un grand nombre d'Aristarques. La critique, ainsi que l'opinion, est reine du monde, et je ne prétends nullement protester contre sa souveraineté de fait et de droit. Sauf quelques cas très rares, il n'est pas convenable que l'artiste en appelle de ces décisions autrement que par un travail assidu et des progrès manifeste. Toutefois, lorsque par mégarde elle vient porter atteinte à ce qui constitue notre moralité intime, c'est assurément un devoir que de rectifier en toute simplicité les assertions erronées qui auraient pu lui échapper.«

Die Berichte der Presse über Liszt's jedesmaliges Auftreten in Genf, »Le Fédéral« und »L'Europe Centrale« an ihrer Spitze, waren glänzend und hervorragend, dem Wesen und Reiz seines Spieles immer näher tretend. So schrieb nach einem Concert im April 1836 »L'Europe Centrale«: [1])

häufig durch Verwarnungen und Censuren einer großen Zahl Aristarchen geprüft worden. Die Kritik ist — ebenso wie die Meinung — Königin der Welt, und ich maße mir keineswegs an gegen ihre Beherrschung der Thatsachen und des Rechts zu protestiren. Einige sehr seltene Fälle ausgenommen, ist es nicht am Platze, daß der Künstler ihre Bestimmungen anders beantworte als durch angestrengte Arbeit und sich manifestirende Fortschritte. Doch stets, wenn sie aus Irrthum das angreift, was zu unserer inneren Moralität gehört, ist es sicherlich eine Pflicht in aller Bescheidenheit die irrigen Behauptungen, die ihr entschlüpfen konnten, zu berichtigen."

1) 1836 No. 34. Deutsch: „Liszt ist in der Welt der Künstler keine gewöhnliche Erscheinung. Wenn er spielt, zieht seine Persönlichkeit unsere Aufmerksamkeit ebenso auf sich wie sein Klavier; denn all' der Zauber des Vortrags, mit dem er uns umstrickt, entspringt thatsächlich der Inspiration.

Oder können Sie in diesem Gewittersturm von Tönen, die sich überstürzen, sich drängen, sich — ich möchte sagen — stoßen, ohne sich dabei zu beeinträchtigen, und Sie so gewaltsam mit sich fortreißen, eine andere Triebfeder finden als die der Inspiration? Nehmen Sie diese Liszt und sagen Sie zu seinen Fingern: Bringt sie uns wieder — jene Töne, jene Rapporte, die uns so eben uns selbst entrückt haben: von wo sollen sich seine Finger die nothwendige Beweglichkeit für sie holen? Die Seele ist es, welche sie gedankenschnell dahin eilen macht; — ohne sie wäre die größte Gewandtheit nicht im Stande eine solche Übung mechanisch zu wiederholen — das lernt sich nicht, das ist Himmelsgabe! Liszt ist einer jener Künstler, die ausersehen sind uns gewisse Wechselbeziehungen zwischen dem universellen Leben und unserem individuellen Dasein fühlbar zu machen. Er erhebt die Musik zu jener Bestimmung, geträumt von denen, die da wähnen: Musik zu hören sei die ewige Seligkeit."

»Liszt n'est pas une création ordinaire dans le monde des artistes, quand il joue, sa personne attire autant l'attention que son clavier, parceque toute la magie d'exécution dont il nous charme, vient réellement de l'inspiration.

Trouvez un autre mobile que l'inspiration à cet ouragan de notes, qui se précipitent, se pressent, je dirais presque se heurtent (si jamais aucune gênait l'autre) et qui vous transportent malgré vous. Otez à Liszt l'inspiration, et dites à ses doigts: Reproduisez-nous ces sons, ces rapports, qui viennent de nous enlever; où voulez-vous que ses doigts trouvent l'agilité nécessaire? C'est l'âme qui les fait courir comme la pensée; le corps n'est pas capable, quelque rompu qu'il soit de répéter mécaniquement un tel exercise; cela ne s'apprend pas, c'est un don du ciel! Liszt est un de ces artistes prédestinés à nous laisser entrevoir de certains rapports entre la vie universelle et notre existence individuelle. Il élève la musique à la destination, rêvée par ceux qui ont cru que la béatitude éternelle consistait à entendre toujours de la musique.«

Neben derartigen treffenden Bemerkungen, mit welchen die genfer Kritiken gefüllt sind, fehlte es auch nicht an Poeten, welche „Liszt am Klavier" besangen, uns noch jetzt in unsere Vorstellung auch die Erscheinung des Künstlers tragend, dessen Töne wie die eines übermächtigen Zauberers Gedanken und Gefühle seiner Hörer so dringend und unerklärlich berührten. Das Feuilleton des »Fédéral« besingt den Künstler am Klavier, wie folgt:

Liszt au piano. [1])

Il s'assied; regardez! sur son front pâlissant
Le précoce génie a gravé son empreinte;
Il allume le feu de ce regard puissant
Où l'âme de l'artiste est peinte.

---

1) **Liszt am Flügel.**

Er läßt sich nieder. — Seht, die Stirn voll Macht
Erbleicht, die früh des Genius Spur besiegelt,
Der des gewalt'gen Blickes Glut entfacht
Drinn' sich die Künstlerseele widerspiegelt.

Son sourire à la fois mélancolique et doux,
D'un charme inexprimable embellit son visage,
Comme luit un rayon en ciel plein d'orage . . . .
Il prélude; écoutez! amis, recueillez-vous.
Sous ses doigts inspirés la touche obéissante
S'anime et fait entendre une langue éloquente,
Langue passionnée et qui va droit au coeur,
Car elle en a jailli. De l'improvisateur
La foule a partagé l'émotion croissante.
On entend éclater, dans ces savans accords

Ein Lächeln, sanft und doch so schwermuthsreich,
Unsäglich zaubervoll sein Antlitz schmücket —
Als ob ein Strahl durch Sturmeshimmel zücket.
Horcht! — er beginnt! — in Andacht sammelt Euch!
Die Taste, folgsam der geweihten Hand,
Belebt sich schwungvoll zu beredter Sprache,
Zu mächt'ger, die den Weg zum Herzen fand
Wie aus dem Herzen sie entquoll zu Tage.
Die Menge theilt die wachsende Bewegung —
Aus des Verzückten Seherklängen hallt's
Und langetönend, herzzerreißend wallt's
Wie ungestüme, glühende Erregung,
Um dann mit reinen süßen Klagetönen
Gedankenschwere Seelen zu versöhnen. —
Die Saiten beben unter stärk'rem Schwung,
Der, kraft des Genius, dem Orkan gebeut,
Den Harmoniensturm aus Haft befreit
Und dichtend nachstürzt seinem wilden Sprung!
Von ihm bewältigt muß der Sturm entweichen. —
Horcht! Die geheimen Stimmen kehren wieder,
Der träumerischen Schmerzen Zauberlieder,
Die in Vergessen wiegend, Himmel zeigen! . . . .

Liszt bannt das Aug' und hält das Ohr gefangen.
Wie lieb' ich seiner Züge wechselnd Leben,
Hier wo Begeist'rung und Empfindungsbeben
Zu Eins verschmolzen, brennend sich umfangen.
An seinem tiefen Blick, bald ernst, bald mild,
Hängt stets mein lechzend Auge ungestillt.
Nicht weiß ich hier, was Höhepunkt des Schönen:
Genie im Antlitz oder in den Tönen!

(In das Deutsche übertragen von Frau Alexandra von Gernler-Harsdorf.)

De longs cris déchirants, d'impétueux transports,
Puis aussitôt l'expression plaintive
D'un chant suave et pur calme l'âme pensive.
Il frappe à coups pressés, le clavier frémissant,
Et semble déchainer au gré de son génie,
Tout un ouragan d'harmonie.
Poète, il l'a suivi dans son fougueux élan:
Il le dompte et l'orage au loin va se perdant;
Puis voici revenir ces voix mystérieuses
Qui charment les douleurs rêveuses,
Nous bercent dans l'oubli, nous entr' ouvrent les cieux . . . .
Liszt captive l'oreille, fascine les yeux.
Que j'aime de ses traits le changeant caractère,
Ici l'enthousiasme brûlant
S'allie avec le sentiment!
De son regard profond, caressant ou sévère,
Mon avide regard ne se peut détacher;
Je ne sais ce que je préfère,
De voir Liszt ou de l'écouter.

Trotz der Lorbeerkränze, welche ihm Kritik und Poesie, ja auch die Musiker, die ihm in seinem Koncert (im April) mit einem Tusch applaudirten, zuwarfen, verhielt sich das genfer Publikum selbst zurückhaltend gegen den Künstler. In der leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" ist über diese auffallende Erscheinung zu lesen: „Liszt spielte so oft und unentgeltlich, daß, als er ein Koncert für sich geben wollte, das allgemeine Interesse für sein Spiel bereits derartig befriedigt war, daß es so ziemlich unbesucht blieb". Zu dieser unbegreiflichen, selbst damals von »L'Europe Centrale« in einem langen Artikel gerügten und nebenbei gesagt, etwas geschmacklos persiflirten Indolenz der Genfer, hatte jedenfalls noch ein anderer Grund mitgespielt und es liegt die Lesart nahe, daß sie ein Ausdruck des gesunden schweizerischen Sinnes war, welcher kein Verständnis für die von den Romantikern jener Zeit besungenen „großen Passionen" in sich trug und beleidigt von der Öffentlichkeit derselben in bürgerlicher, allerdings in starkem Kontrast zu dem hochherzigen, immer hilfsbereiten Thun des Künstlers stehender Kleinlichkeit diesen ignorirte — was jedoch

weder ihn hinderte seinen Lehrkurs am Konservatorium fortzusetzen noch die Genfer denselben anzunehmen. Die Verhältnisse, in die sein Privatleben gedrängt war, erklären die Kühle der Genfer mit ziemlicher Bestimmtheit. Liszt selbst scheint derselben Ansicht zu sein; denn als einmal zufällig die leipziger Bemerkung gegen ihn erwähnt wurde, platzte er plötzlich mit der ihm so eigenen heroischen Offenheit und Ironie los: „Wegen meiner vie scandaleuse, wie sie es nannten — darum kamen sie nicht!"

Weniger kühl wie Liszt's Stellung zum Publikum blieb die zu verschiedenen durch Geist und Bildung hervorragenden Persönlichkeiten Genfs. Es war kein aufgeregter Künstler- und Literatenkreis wie in Paris, dem er sich anschloß: es waren meist Gelehrte, ruhige Forscher und Denker, ihm an Jahren und Erfahrung überlegen. Zu diesen zählte der ebenso eifrige Schüler des Philosophen Schelling wie als Schriftsteller geistvolle Adolphe Pictet, ein Sohn des verdienstvollen genfer Astronomen Marc August Pictet; sodann der greise, durch seine großen Sprachkenntnisse und literarisch-geschichtlichen Werke weit bekannte Simonde de Sismondi, der, obwohl im hohen Alter stehend, dennoch mit nahezu jugendlichem Enthusiasmus die modernen Ansichten über Kunst und Poesie theilte; der seiner Zeit berühmte Botaniker A. P. de Candolle, der Orientale Alphonse Denis, der in der Schweizerpolitik eine hervorragende Rolle spielende Jean James Fazy u. A.

Konnten diese Männer auch nicht immer Liszt's zu Excentricitäten aller Art sich neigende Anschauungen theilen, so war das für ihren freundschaftlichen Verkehr so wenig ein Hindernis wie der Umstand, daß ihre Beziehungen nicht künstlerischer Natur waren. Und Liszt, der für alles, was den Namen „Wissen" führte, ein lebendiges Bedürfnis in sich trug, begrüßte freudig jede neue Quelle, die sich ihm nach dieser Richtung hin aufthat. Mit Pictet diskutirte er philosophische Fragen, von Candolle ließ er sich botanische Aufklärungen geben und Denis regte ihn zu orientalischen Studien an, denen er mit großem Eifer und mit solchem Interesse sich hingab, daß er sogar eine Orientreise plante.

Auch zu Personen der höheren Gesellschaft, die sich in Genf aus den verschiedensten Ländern Europa's zusammengefunden, blieb Liszt nicht berührungslos. Einige waren nicht ohne Einfluß für manche seiner späteren gesellschaftlichen und persönlichen Beziehungen. So insbesondere die polnische damals in Genf lebende geistreiche

und sehr musikalische Gräfin Marie Potoka, welche ein großes Interesse an den Jüngling nahm und sich durch seine romantischen pas d'amour durchaus nicht in ihrem Urtheil über ihn bestimmen oder beirren ließ. Sie hatte weit verbreitete Beziehungen, auch nach Paris, speciell zur Gräfin d'Appony und wußte manches zu Gunsten des bei der dortigen Aristokratie in Ungnade Stehenden zu berichten.

In Genf gehörte sie und eine Gräfin de Miramont zu Liszt's Schülerinnen.

Sein bereits in Paris begonnener Verkehr mit dem italienischen Fürsten Belgiojoso setzte sich hier ebenfalls fort. Er musicirte während des Sommers 1835 häufig mit dem Fürsten, der eine eben so schöne wie edelgeschulte Stimme besaß. Ihr gemeinschaftliches Koncert zum Besten italienischer Flüchtlinge — Belgiojoso war ein eifriger Patriot, wenn auch nicht in dem großen Stil, wie seine als Schriftstellerin und Patriotin berühmt gewordene Gemahlin Christine — gab ihren genfer Beziehungen das Hauptgepräge.

Das jedoch, was Liszt als Künstler an nachhaltigen Eindrücken während seines Schweizeraufenthaltes zufloß, kam weniger von seinen persönlichen Verbindungen als von der Schönheit und Großartigkeit der ihn umgebenden Natur. Der Reichthum der Alpenwelt veranlaßte ihn zu vielen Ausflügen in Genfs nächste Umgebung, wie auch in fernere Kantone. Die Gebirgszüge und Thäler vom Mont-Blanc bis zum Wallenstädter See hat er sämmtlich durchwandert. Seine Exkursionen unternahm Liszt stets in Begleitung der Gräfin d'Agoult, mehrmals auch mit noch anderen Freunden. Von der einen derselben ist viel in die Öffentlichkeit gedrungen. Es ist die Gebirgstour nach Chamounix, welche Liszt in Begleitung der Gräfin, George Sand's und ihrer beiden Kinder Maurice und Solange, Adolf Pictet's und „Puzzi's" im Oktober 1836 machte.

George Sand war der Einladung Liszt's gefolgt und nach Genf gereist, von wo aus jene Tour auf Mauleseln unternommen wurde. Adolf Pictet hat ihr ein ganzes Buch gewidmet[1]) und George Sand hat sie in ihren »Lettres d'un

1) Une Course à Chamounix. Conte fantastique. Genève, Cherbuliez & Co. Letzte Ausgabe 1872.

voyageur« in köstlicher Weise verewigt. Mit wenigen, aber genial ausgeführten Strichen giebt sie hier den charakteristischen Kontur der Theilnehmer, auch den manches heiteren und ernsten Intermezzos dieser Reise. Da steht der gravitätische, immer zum Philosophiren bereite Major (A. Pictet), Schelling in der Tasche, daneben Franz (Liszt) voll humaner himmelanstrebender Ideale und wißbegierig jede neue Idee ergreifend, dort haltungsvoll die Dame Arabella (Gräfin d'Agoult) die Dinge schnell erfassend und hier sie selbst (George Sand) »paresseux, nonchalant et orgueilleux de mon ignorance comme un sauvage«.

Reizend humoristisch erzählt sie die Diskussion des Schelling'schen Satzes: „das Absolute ist sich selbst identisch", welcher eine unversiegbare Quelle, insbesondere der Unterhaltungen Pictet's mit Liszt war und auch den Mittelpunkt der Pictet'schen Erzählung bildete. In ihm koncentrirten sich die Gesprächsstoffe der ebenso geistreichen wie übermüthigen Reisegesellschaft. Wie reichhaltig, vielseitig und witzig dieselben aber im allgemeinen waren, davon spricht das Kapitel: »Pensées detachées«. In kurzen geistvollen, oft in drastische Bilder gekleideten Aphorismen stellen sie Pointen und Resumés ihrer in Kreuz- und Querzügen gepflogenen Unterhaltungen, welche alle höheren Fragen des Lebens, der Zeit, der Politik, vor Allem der Kunst und Künstler berührten, zusammen. Sätze wie folgende lassen auf manche interessante Debatte schließen: [1])

Faire de la législation et de la politique avec du sentiment et de l'imagination, c'est atteler deux beaux papillons à la plus lourde des charues.

Transplanter un arbre malade en coupant avec soin toutes les racines pour lui redonner de la vigueur: recette infaillible, au dire des novateurs, qui veulent tout améliorer sans tenir compte du passé.

---

1) Mit Gefühl und Phantasie an Gesetzgebung und Politik gehen, heißt zwei schöne Schmetterlinge an den schwersten aller Karren spannen.

Einen kranken Baum umpflanzen, indem man sorgfältig alle die Wurzeln abschneidet, die ihm neue Kraft geben könnten: ist nach den Reden der Weiterneuerer, die alles verbessern möchten, ohne der Vergangenheit Rechnung zu tragen, ein unfehlbares Recept.

Il y a des gens qui, pour le bien de l'humanité, tel qu'ils l'entendent, sacrifieraient volontiers tout ce qui fait la gloire et la grandeur de l'humanité: l'art, la poésie, la foi, la science. Dans leur zèle empressé, ils jetteraient l'équipage par-dessus bord pour sauver le navire.

L'utopie de l'égalité de fait, de l'égalité matérielle entre tous les hommes, ne peut naître que dans une âme très généreuse ou très méprisable, selon qu'il y aurait à donner ou à prendre. Les plus généreux utopistes sont les hommes de talent et de génie, qui perdraient mille fois plus que les riches dans le partage.

Ceux, qui rêvent ici-bas l'égalité des biens, se trompent non-seulement de date, mais de monde; l'égalité ne s'établira que négativement, par l'absence même des biens matériels, dans la vie future.

Tirer un homme à quatre chevaux pour accélérer sa croissance: voilà ce que font les gens qui voudraient d'développer le genre humain à coups de révolutions.

Es giebt Leute, die zum Wohle der Menschheit gern alles opfern, was den Ruhm und die Größe der Menschheit ausmacht: Die Kunst, die Poesie, den Glauben, die Wissenschaft. Ihr übergroßer Eifer würde die Mannschaft über Bord werfen, um das Schiff zu retten.

Die Utopie von einer Gleichheit der Thaten, von einer materiellen Gleichheit der Menschen kann nur, je nachdem sie zu geben oder zu nehmen hätte, in einer sehr edelmüthigen oder in einer sehr niedrigen Seele entstehen. Die edelmüthigsten Utopisten sind die Menschen von Talent und Genie, welche bei der Theilung tausend Mal mehr verlieren würden als die Reichen.

Diejenigen, welche hienieden die Gleichheit des Besitzes träumen, irren sich nicht allein im Datum, sondern auch in der Welt. Die Gleichheit wird sich nur negativ im zukünftigen Leben durch die Abwesenheit aller materiellen Güter herstellen.

Einen Menschen mit vier Pferden ziehen, um sein Wachsthum zu beschleunigen: das thun diejenigen, welche das menschliche Geschlecht mit Hilfe der Revolutionen entwickeln wollen.

Nouvelle formelle de progrès: Marche ou je t'assomme!

La religion est le véritable ciment des édifices sociaux et surtout des républiques. Plus les pierres sont nombreuses et menues, plus le ciment doit être fort pour les unir. Les faiseurs de sociétés comprennent cela par instinct et s'efforcent de faire du ciment; mais, par malheur, la recette en est perdue.

A proprement parler, toute idée progressive n'est bonne et vraie que lorsqu'elle devient réalisable. Les impatients ne conçoivent pas cela; ils avancent les aiguilles de leur montre et s'imaginent hâter le cours du temps.

Mettre la puissance d'un grand talent au service des passions politiques, c'est livrer au Turcs les statues de Phidias pour en faire de la chaux.

Il y a des grandes erreurs, qui sont plus près du vrai que de petites vérités.

Pour que le génie brille de son éclat immatériel et divin, il faut qu'il soit placé entre les deux pôles du vrai et du

---

Neue Fortschrittsformel: Gehe — oder ich erwürge Dich!

Die Religion ist der wahre Kitt socialer Gebäude, namentlich der Republiken. Je geschliffener und zahlreicher die Steine sind, desto stärker muß der Kitt sein, der sie zusammenhält. Die Gesellschafts-Macher begreifen das instinktiv und strengen sich an Kitt zu fabriciren, aber unglücklicherweise ist das Recept dazu verloren gegangen.

Eigentlich ist jede Fortschrittsidee nur dann gut und wahr, wenn sie sich realisiren läßt. Die Ungeduldigen begreifen das nicht — sie schieben den Zeiger ihrer Uhr vor und glauben den Lauf der Zeit beschleunigt zu haben.

Die Macht eines großen Talentes in den Dienst politischer Leidenschaften stellen heißt soviel wie die Statuen des Phidias den Türken ausliefern, um Kalk daraus zu machen.

Mancher große Irrthum kommt dem Wahren näher als viele kleine Wahrheiten.

Wenn das Genie in seinem körperlosen göttlichen Glanze leuchten soll, muß es wie die Kohle in das galvanische Rohr, zwischen zwei Pole gesetzt

bien; comme le charbon dans la pile galvanique. Alors il luit, sans se consumer, de la plus éblouissante lumière. Enflammé par le feu vulgaire des passions, il ne répand qu'une lueur rougeâtre, et se détruit lui-même en propageant l'incendie.

Les plus belles créations du génie sont celles qui succèdent à l'époque des passions. L'expérience de la vie doit précéder l'art; mais l'art veut du calme et s'accomode mal des orages du coeur. Les montagnes les plus belles de notre globe sont des volcans éteints.

Les fautes du génie portent avec elles leur absolution.

L'huître se vante et dit: Je n'ai jamais erré! hélas! pauvre huître! c'est que tu n'as jamais marché.

Si vous voulez arriver au vrai, réconciliez-vous avec vos contraires: la lumière blanche ne résulte que de la réunion des rayons colorés du spectre.

---

werden, zwiſchen die des Guten und Wahren. Dann leuchtet es im blendendſten Lichte ohne ſich zu verzehren. Entzündet von dem gemeinen Feuer der Leidenſchaften, verbreitet es nur einen röthlichen Schein und zerſtört ſich ſelbſt, indem es der Feuersbrunſt vorarbeitet.

Diejenigen Schöpfungen des Genies, welche der Epoche der Leidenſchaft folgen, ſind die ſchönſten. Die Erfahrungen des Lebens ſollen der Kunſt vorausgehen. Die Kunſt will Ruhe und bequemt ſich ſchlecht den Stürmen des Herzens an. Die ſchönſten Berge unſerer Erde ſind ausgelöſchte Vulkane.

Die Fehler des Genies tragen ihre Abſolution mit ſich.

Die Auſter prahlt ſich und ſagt: Ich habe mich nie geirrt! Ach, arme Auſter! Das macht, weil Du nie gegangen biſt. —

Wenn Ihr zum Wahren kommen wollt, ſo verſöhnt Euch mit Euren Gegenſätzen: das weiße Licht erzeugt ſich nur in der Vereinigung der farbigen Strahlen des Spektrums.

La pensée est à l'action ce que la lumière est à la chaleur. La vie ne se développe que par l'union des deux principes. Toutefois si la lumière sans chaleur reste stérile, la chaleur sans lumière n'enfante que des cryptogames difformes ou nuissibles.

Si vous condamnez la pensée, soyez certains que la pensée vous condamne.

Separez la philosophie de la poésie, et vous n'aurez qu'une trame sans broderie ou qu'une broderie sans trame.

Les hommes de génie, considérés comme individus, ne sont que les vases dans lesquels viennent à fleurir ces merveilleux végétaux qui déploient leurs trésors embaumés une fois par siècle seulement. Les nains de chaque époque ne voient et ne critiquent que le vase de terre ou de bois, tandisque, bien au-dessus de leur têtes, le cactus grandiflorus étale ses magnificences et répand ses parfums.

Neben dem Ernſt der Geſpräche bewegte ſich der ausgelaſſenſte Künſtlerhumor. Die Reiſegenoſſen George Sand wie Adolfe Pictet erzählen beide davon, wie im beſtändigen Wechſel von Ernſt und Heiter harmloſer Künſtlerübermuth als König das Scepter ergriff. George Sand trug ihr hiſtoriſches Blouſen-

---

Der Gedanke iſt dem Handeln, was das Licht der Wärme. Das Leben entwickelt ſich nur durch die Einheit beider Principe. Sicherlich, wie das Licht ohne Wärme ſteril bleibt, ſo bringt die Wärme ohne Licht nur mißgeſtaltete oder ſchädliche Kryptogamen hervor.

Verdammt Ihr den Gedanken: ſeid ſicher, daß der Gedanke Euch verdammt!

Trennt die Philoſophie von der Poeſie: und Ihr habt einen Rahmen ohne Stickerei oder eine Stickerei ohne Rahmen.

Männer von Genie, als Individuen, ſind nichts als Gefäße, in denen jene wunderbaren Gewächſe erblühen, die in einem Jahrhundert nur einmal ihre balſamiſchen Schätze entfalten. Die Zwerge jeder Epoche ſehen und kritiſiren nur das Gefäß von Holz oder Erde, während weit über ihren Köpfen ſich der cactus grandiflorus in ſeiner Herrlichkeit ausbreitet und ſeine Wohlgerüche ausſtrömt.

kostüm, ebenso hatten ihre Kinder, sowie Liszt und „Puzzi“ eine ähnliche leichte Reisebekleidung angelegt, ihr Haar trugen sie lang à la Liszt, ihre Gesichter waren sonnverbrannt — kein Wunder, daß man sie bei ihrem Frohsinn und ihren Scherzen für eine reisende Kunstreitergesellschaft hielt, welche den Wirth zur L'Union in Chamounix veranlaßte täglich mehrmals seine silbernen Löffel zu zählen, die Engländerinnen, welche in demselben Hôtel logirten, sich zu verschleiern und des Nachts ihre Thüren zu verbarrikadiren, um vor Angriffen dieser wilden Horde, „bei der man nicht unterscheiden konnte, wer Mann oder Weib, wer Herr oder Diener“, sicher zu sein.

Im Fremdenbuch des Hôtels hatte sich Liszt eingezeichnet als musicien-philosophe, né au Parnasse, venant du Doute, allant à la Vérité. Darunter stand in der Handschrift der Gräfin d'Agoult das Signalement:

Noms des voyageurs . . .	Famille Piffoëls.
Domicile	La nature.
D'où ils viennent	De Dieu.
Où ils vont	Au ciel.
Lieu de naissance	Europe.
Qualités	Flaneurs.
Date de leurs titres	Toujours.
Déliorés par qui	Par l'opinion publique.

Und zwischen all diesen Tollheiten und den genialen Plaudereien und Diskussionen erhob die Musik ihre goldenen Schwingen und rief in den Geistern die Klänge wach, die den Problemen des Unfaßbaren gleich das menschliche Gemüth über sich selbst erheben. Wo Kirchen standen mit Orgelwerk geziert, da ließen sie sich nieder — eine kleine Gemeinde, den Eingebungen des musikalischen Genius lauschend. Das war in Bulle, das war in Freiburg der Fall.

Die Reisenden waren hier in Freiburg nach dem Dom Sankt Nikolas gewandert, weniger um die Architektur desselben zu bewundern als um die Orgel, ein Prachtwerk des in Freiburg lebenden Orgelbauers Mooser, kennen zu lernen. Es war gegen Abend und es hatte geregnet, als sie die Kirche betraten. Die schlanken Linien der gothischen Bogen begannen sich bereits, umspielt von den Mysterien des heiligen Ortes, in Schatten zu ver-

lieren. Liszt saß vor der Orgel, neben ihm stand der bereits ergraute, aber in Glück über sein Werk erstrahlende Mooser, welcher die Register bearbeiten sollte. Mit Spannung folgte sein kleiner Hörerkreis einer jeden seiner Bewegungen — er hatte schon in Bulle erfahren, wo Liszt ebenfalls eine Orgel Mooser's probirt hatte, wie in solchen Momenten die Inspiration ihn ergriff und alle Eindrücke, Ideen und Gefühle, welche im Wechsel der Erlebnisse lagen, noch einmal in ihm auflebten und Ton werdend sich zu einem künstlerischen Hochgesang verwoben.

Heute erwarteten sie ähnliches; denn mancher ernste Gedanke war getauscht worden und Gespräche über die Menschheit und ihre ewigen Ziele hatten ihr Gefühlsleben in höhere Schwingungen versetzt; auch trennten sich in Freiburg die Reisekurse der Wanderer und die Abschiedsstimmung hatte sich ihrer bereits bemächtigt. Als nun Liszt vor der Orgel saß, verriethen schon die ersten Klänge die tiefe zum Durchbruch verlangende Erregung seines Gefühls. Doch, als ob er den Athem noch zurückhielt, der sich der Brust entringen wollte, begannen seine Finger pianissimo, vermischt mit Modulationen, die wie Schatten in der Tiefe erstarben, Mozarts »Dies irae, dies illa« zu intoniren. Da plötzlich brausten die Töne der Orgel im mächtigen fortissimo und wie eine zurückgehaltene, nun entfesselte Sturmfluth wogten die Harmonien und durchrauschten die Hallen des Gotteshauses.

»Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus —«

rief in sich erschauernd und überwältigt von der Gewalt seiner Inspiration die Dichterin aus. In ihrer für Musik so empfänglichen Phantasie erstand das Dies irae zum Leben; dazwischen zogen apokalyptische Bilder und Wunder an ihr vorüber, bald Schatten-, bald Lichtgestalten.

Der Künstler aber vor seiner Orgel war ganz Ausdruck dessen, was ihn bewegte. „Nie, äußerte sich George Sand, erschien mir die Zeichnung seines florentinischen Profils reiner und blasser als unter diesem dunkeln Hauch mystischen Schreckens und religiöser Traurigkeit.“ —

Pictet war, wie die Dichterin, von seiner Improvisation ergriffen; während aber bei ihr die Töne mehr auf den Wogen ihrer Phantasie verschwebten, suchte er ihrem musikalisch-thematischen

Gehalt zu folgen. In seiner Reiseerzählung den empfangenen Eindrücken Worte gebend schildert er sie wie folgt:

„Ein Adagio begann", schreibt er Pictet, „von finsterem, strengen Charakter. Unbestimmte düstre Modulationen folgten, sich durch eine Reihe von Dissonanzen schlingend und windend wie Nebel durch Nebel. Dazwischen tauchten bestimmtere Formen auf, als suchten sie Körper und Licht. Bald verschwanden sie wieder inmitten anderer flüchtiger Gestalten, die nur erschienen, um im Moment zu vergehen. Hätte ein Bild die Wirkung dieser Musik wiedergeben sollen, so hätte es nur das einer kräftigen Seele gekonnt, welche voll Unruhe und Aufregung, voll Zweifel und Leidenschaft sich vergeblich abringt des Geschickes entscheidendes Wort zu finden, oder auch die erhabene Darstellung des Chaos, als die alte Natur in ewiger Nacht mit unendlichen Kräften formlose Schöpfungen erzeugte, um sie schnell der Vernichtung anheim zu geben.

Als die Spannung den höchsten Gipfel erreicht, schloß das Vorspiel und ein ernstes, bestimmtes Thema, gleich einem Ausspruch klassischer Weisheit, trat ein, langsam von den tiefen majestätischen Stimmen der Orgel, dann regelrecht von den höheren Stimmen in der Fugenweise des Meisters Sebastian Bach ausgeführt. Zu diesem ernsten feierlichen Thema trat als Gegensatz ein zweites, schnelles und glänzendes, das, während ersteres mehr einer monotonen Größe glich, zu aller Veränderung und Verwandlung geeignet schien. Während die Ausführung des ersteren sich streng den Gesetzen der Harmonie unterordnete, bewegte sich das andere frei in den unerwartetsten Kombinationen und überraschendsten Effekten.

Und nun entspann sich ein eigenthümlicher Kampf zwischen beiden. Kühn griff das leichtere den ernsten Gegner an und entwickelte um ihn herum tändelnd alle Gaukeleien der Kunst, um ihn von seiner regelmäßigen Bahn in die Abgründe der Dissonanzen zu verlocken. In den glänzendsten Tönen der Orgel erging es sich anmuthig in tausend neckische Launen, bis es ärger entflammt über den beharrlich ernst gemessenen Gegner voll Leidenschaft und Glut in Töne des Spottes und Zornes überging. Endlich mit Aufbieten aller Kräfte umschlangen sich beide Themen: Klagelaute, Schmerzenstöne, bizarre Klänge erhoben sich aus dem Kampf, als ob Laokoon von Schlangen umstrickt den peinigenden

Gewinden sich kraftvoll, aber vergeblich entreißen wolle. Doch war des Kampfes Ende ein anderes. Das erste Thema behauptete seine Suprematie und zwang das zweite zurück zum Grundton. Die zerstörte Harmonie kehrte wieder und mit unbeschreiblicher Kunst vereinigten sich beide zu einem Thema, zu einem Ausdruck vollendeter Größe und Pracht, Sinnigkeit und Leidenschaft, Macht und Grazie. Und dieses neue mit der verve des Genies entwickelte und durch alle Hilfsmittel des herrlichen Instrumentes dargestellte Thema, eine Hymne der Erhabenheit, beschloß des Künstlers Improvisation." — —

Als die Orgel verstummte und der Künstler zu den Freunden trat, rief George Sand ihm begeistert entgegen:

„Du bist unser Meister in allem. — Du! hingegeben an diese magische und zauberhafte Sprache! Welche Beredsamkeit! wahrlich, keine Poesie könnte diese geisterhafte Sprache ersetzen, die zu jedem Herzen spricht! Deine Zeichen, Deine Offenbarungen sind nicht verloren, sie dringen in die Tiefen des Seins."

Liszt's Hände aber zitterten, Schweiß perlte auf seiner Stirn und sein leuchtendes Auge war feucht.

„Freunde", sagte er ernst, „wir sind im Begriff zu scheiden. Möge die Erinnerung an diese Tage nie unserm Gedächtnis entschwinden! mögen wir auch nie vergessen, daß die Kunst und die Wissenschaft, Poesie und Gedanke, das Schöne und das Wahre die zwei Erzengel sind, welche die goldenen Pforten öffnen zum Tempel der Humanität."[1])

So schieden sie aus dem Dom. —

Andern Tags trennte sich die Gesellschaft. Pictet hatte noch andere Reiseziele und Liszt mit der Gräfin, sowie George Sand mit ihren Kindern begaben sich zurück nach Genf.

Hier in Genf blieben sie alle zusammen bis Mitte December. Die Dichterin mit ihrer Familie bewohnte die Mansarde, die schon seit vorigem Jahr für sie bereit war. Tage voll geistigen Genusses und künstlerischer Anregung folgten. In dieser Zeit glitten Liszt's Hände oft über das „Instrument mit den Perlmuttertasten", sich hingebend an die innere Stimme des Genius. George Sand saß dann lauschend am Kaminfeuer oder senkte

1) Nach A. Pictet.

ihr großes Auge in die prachtvolle Naturscenerie, während sie angeregt durch die Musik, willenlos ihren Träumen nachging und seine Harmonien dichterisch verkörperte.

In dieser Zeit komponirte Liszt sein Rondo fantastique, über ein Lied von Manuel Garcia, das durch den hinreißenden Vortrag seiner Tochter Malibran sich des allgemeinen Beifalls erfreute. Er gab ihm den Titel des Liedes: »El Contrabandista« und widmete es George Sand — „à Monsieur G. Sand" nach einer leipziger Ausgabe des Rondos von 1837; eine wiener von 1839 dagegen widmet sie: „à Madame G. Sand". Als Liszt diese Komposition beendet hatte, spielte er sie ihr, nach ihrer eigenen Erzählung, im Dämmerschein eines Herbstabends vor. Ergriffen von den Tönen, angeregt vom Duft einer Havanna, eingelullt von dem auf- und niederwogenden Wellenschlag des vor ihr liegenden Sees, wurde sie von den Tönen wie von einem die Pforten der Dichtung öffnenden Zauberstab berührt. Sie schrieb die ganze Nacht hindurch, wie es ihre Gewohnheit war. Und andern Tags las sie ihren Freunden eine lyrische Geschichte »Le Contrebandier« vor, in der sie die Bilder verarbeitet hatte, welche Liszt's Musikstück in ihr wach gerufen — die dichterische Übersetzung eines Tonstückes. Das war neu. Der Musiker hatte wohl von jeher aus dichterischer Quelle geschöpft, aber nicht umgekehrt der Dichter aus musikalischer. Überrascht rief darum Jules Janin den Parisern zu:[1] „— — Inmitten dieser rauhen Versuche kommt — hört! hört! — kommt vom Gebirge her Hand in Hand „Musiker und Poet", Franz Liszt und sein Gefährte George Sand. Und dieses Mal — wunderbare Umwälzung der Dinge! — setzt nicht der Musiker Töne zum Dichterwort, sondern der Dichter Worte zum Musikerton!"

Es ist seltsam: George Sand's Muse hatte nach dieser Seite hin keinen Einfluß auf Liszt. Trotz ihres tiefen musikalischen Sinnes berührte sie nicht sein Stimmungsleben und nur die Dedikation des „Kontrabandisten-Rondos" ist ein Erinnerungszeichen dieser Beziehungen überhaupt.

Noch bis gegen Mitte December blieben die Freunde zusammen in Genf. Liszt wollte dann die Schweiz und Frankreich gänzlich

---

1) Gazette musicale de Paris 1837, No. 9.

verlassen. Sein Sinn stand nach dem Orient, die Gräfin dagegen, insbesondere durch George Sand's italienische Reise angeregt, strebte nach Italien. In Folge dessen wurde der Wanderplan dahin festgesetzt: erst Italien, dann den Orient zu bereisen.

Vorher aber rief Liszt ein seinem Freund Berlioz gegebenes Versprechen nach Paris, um in den Koncerten des letzteren mitzuwirken. Hier blieb er bis zum Ende der musikalischen Saison, wo er der Mittelpunkt des Koncertlebens wurde.

Die Gräfin weilte inzwischen auf Schloß Nohant, dem denkwürdigen Sitz der französischen Dichterin — einem Musenhof der Romantik.

XX.

Kompositionen der Genf-Periode.

I. Einfluß der Natur auf Liszt's schaffende Phantasie. Liszt als lyrisch-musikalischer Poet. Sein Schweizer-Album (Album d'un voyageur). Das Zarte, das Titanische und Dämonische, das Religiöse als geistige Grundzüge seiner Kompositionen und in Verbindung mit seinem Naturgefühl. Pastorale und Sturm. Formelle Richtung. Harmonien. — Zweite Ausgabe des Albums. II. —

I.

iszt hat während seiner Genfperiode viel geschaffen. Viele Klavierkompositionen liegen aus ihr vor, welche mit seinen Schweizerwanderungen in innigster Beziehung stehen, ja unzertrennlich von ihnen sind. Sie sind keine Reiseerinnerungen, welche nachträglich diesen und jenen Moment des Erlebthabens fixiren — nein, sie sind die Eindrücke selbst, so wie die Natur mit ihrer Poesie sie ihm im Moment des Erlebens gab, die Stimmungen selbst, so wie sie in ihm aufstiegen im Moment des Zusammenklingens mit ihr, doch verdichtet im Ton — keine vorüberrauschenden Improvisati an der Orgel, sondern festgehaltene freie Ergüsse eines phantasieerregten, poetisch fühlenden Geistes.

Seine Schweizerkompositionen bilden den ergänzenden, zugleich auch wesentlichen Theil von dem, was Poet und Literat von seinen vom Lac Léman aus unternommenen Exkursionen späteren Generationen hinterließen. Sie berichten davon, wie tief die Natur seine künstlerische Phantasie ergriff, wie sie sein poetisches Gefühl erregte und wie sie in dem Gestalten seiner individuellen Phantasie widerhallte. Sie sprechen von einem tiefen Gefühl Liszt's für die Natur, das sich gleichsam in Einverständnis mit ihr zu setzen sucht und dadurch, daß es am Eingang der Periode steht, in der die Höhe seines jugendlichen Ungestüms, seines jugendlichen Entflammtseins und poetischen Fühlens zum Ausgleich ihrer selbst

trachtete, bedeutsam ist; denn im Gefühl für die Natur giebt sich der echte lyrische Poet zu erkennen, den es treibt hier aus dem ewigen Lebensborn der Lyrik seine innerste Gesundheit zu trinken. Der Lyriker fühlt in der Natur sich selbst mit seinen Seelenzuständen. Ihr stilles Weben, ihr innerstes Erregtsein, ihr Gähren und Stürmen — das sind die Bilder des eigenen bald heimlich still, bald stürmisch bewegten Seins. Und während sie so in ihm nach- und vorausklingt, er in ihr sich sieht und findet, erregt sie zugleich im echten Genius das wunderbare Etwas, welches er im Schlummer und im Wachen in sich birgt, das ihn bewahrt vor den geistigen Krankheiten, denen das Talent so oft unterliegt, das Etwas, das ihn und die Natur wie ein Geheimnis umschlingt und sich durch beide als innere Gesetzmäßigkeit und Objektivität des Schaffens offenbart.

Es ist unverkennbar, daß die Natur nach beiden Richtungen hin — Form und Idee erregend — auf Liszt's schaffende Phantasie eingewirkt hat. Seine Schweizerkompositionen sind der Beleg hierfür. Hier zeigt er sich als lyrischer Dichter, jedoch in anderer Weise als der exklusiv-musikalische Lyriker, welcher nur eine Stimmung der Natur naiv in sich auffängt und in seinen Kompositionen als reines Gefühl, sei es auf dem Gebiet der stärkeren oder der zarteren Gefühle, wiedergiebt. Bei diesem löst sich alles Objektive auf in Stimmung und nur in Stimmung. Die Vorstellung, als dem Gebiet des Gedankens, der Idee angehörend, ist wie ausgelöscht in dem Vibriren des Gefühls.

Nicht so bei Liszt. Seine hierher bezügliche Lyrik, obwohl voll Stimmung, löst sich nicht völlig auf in Stimmung. Wie die Natur an und für sich und im Großen und Ganzen den Sinn für Objektivität und Gesetzmäßigkeit erregt, so spricht sie mehr von einem geistigen Zusammenfühlen mit dem Großen und Erhabenen derselben, mehr von einer Hingabe an ihre Poesie und von einem Festhalten und Sichtbarlassen ihrer Gegenstände, Bilder und Eindrücke als von einem Auflösen aller dieser Beziehungen in ein Gefühl, das der Vorstellung nichts mehr sichtbar läßt und kein Erkennungszeichen mehr an sich trägt von dem, was seine Ursache war. Liszt's Gefühl und Phantasie halten den Gegenstand fest, der sie erregt hat; hiemit nähert er sich dem lyrischen Poeten, welcher in die Vorstellung seines Gefühls Bilder und Momente der Natur aufnimmt, sie in seine Dichtung trägt, um

durch sie sein eigenes bewegtes Leben, sein Weh und seine Wonne, seinen Schmerz und seine Leidenschaft auszusprechen. Kein Dichter veranschaulicht diese Seite der Lyrik mehr als Goethe. Die „Ruhe über den Wipfeln", „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Schäfers Klagelied", „Mignon" — seine schönsten Lieder drücken durch Anschauungsbilder seine Stimmung und sein Zusammenfühlen mit der Natur auf das vollkommenste und wunderbarste aus.

Dem Tondichter stehen allerdings diese Anschauungsbilder weniger zu Gebote als dem Wortdichter, obwohl auch er durch sie, jedoch in beschränkterer Weise als dieser, vermittels charakteristischer Tonmalerei sich ausdrücken kann. Näher dagegen stehen ihm die Bilder, welche durch das Ohr in seine Vorstellung gelangen und sich im Gegensatz zu der Bezeichnung „Anschauungsbilder" gewiß nicht fälschlich Gehörbilder nennen lassen. Die Natur giebt im Flüstern der Blätter, im Rieseln der Quelle, im Rauschen der Wasser, im Toben der Winde, in der Entfesselung der Elemente, andererseits im Echo, im vielfachen Gesang der Vögel u. s. w. eine Reihe faßbarer Gehörbilder, welche der Tonpoet in seine Phantasie hineinzieht, um durch sie sein lyrisches Empfinden auszusprechen. Gehör- und Anschauungsbilder wie die genannten sind die faßbaren, Allen verständlichen. Tiefer aber liegen diejenigen, welche „geheimnisvoll am lichten Tag" nur dem Geist sich offenbaren, nur zu Sonntagskindern sprechen und ihnen gegenüber kann die Poesie nur selbst reden, nur selbst verstehen — hier fängt das Undefinirbare an.

Es ist sicher, daß dieses Undefinirbare ebenso wie das Definirbare sich in jenen Kompositionen Liszt's wiederfindet. Beide fließen ineinander — ein wortloses, doch kraftvoll wie zart schwingendes Geistesleben, das obwohl in lyrische Schleier gehüllt, doch lichte Durchblicke nach oben und nach den Seiten gewährt. Wie der zwischen Gedanke und Gefühl schwebende lyrische Poet, spricht und haucht er, aber in Tönen einen Theil seines Seelenlebens in Bildern aus, die ebenso durch das Auge wie durch das Ohr in die Phantasie gedrungen sind. Sie geben einen Theil der lichten Durchblicke und lassen zugleich den sich bewegenden Sinn für Objektivität und Gesetzmäßigkeit als Idee und Form erkennen. Denen, die es verstehen sich in die Poesie und in das innere Walten der Natur zu versenken und ihr Versetzen in die Sprache

der Tonkunst zu lesen, werden seine Schweizerkompositionen viel erzählen von der einen Rhythmik, die alle Lebens- und Geistesformen, auch die Musik, durchzieht, von dem einen Gesetz, nach dem sie sich, auch die Musik, gestalten und bewegen. Dabei wird vielleicht im Hintergrund derselben die Alpenwelt auftauchen, die nach einer Seite durch ihre zu mächtigem Schwung der Linien sich verbindenden Bergkolosse wie ein verkörpertes Gesetz großartigster Dynamik erscheint, während sie nach anderer durch ihr sonnige Heiterkeit athmendes Idyll der Almen, Matten und Seen den poetischen Zauber bruchloser Einheit der Natur und des Geistes enthüllt.

Konnten auch seine Kompositionen — und namentlich am Klavier — sein inneres und poetisches Zusammenfühlen mit der Natur nicht ganz zur Ausprägung bringen und kam es als völlig übergegangen in seine Individualität erst in seinen späteren Orchesterwerken vollgereift zum Ausdruck — in jenen großartigen und gewaltigen Steigerungen, die wie tönende Bergketten und Bergmassen in mächtigem Crescendo zur Höhe ziehen, in jenem seinen Pastoralstücken angehörenden Weben und Dichten der Töne, das wie ein Spiel des Sonnenstrahls mit Bergesluft friedlich-heitere Stimmung in die Seele zaubert, in jenen Kontrasten zwischen Gewaltigem und Zartem, welche zugleich erschüttern und rühren —: so legen sie doch den tiefen Zusammenklang seines Geistes mit der Natur, mit ihrem Zauber und ihrem inneren Walten unverkennbar dar. Sie weisen auf die empfangenen Eindrücke und auf ihre geistige Verarbeitung hin und endlich, indem sie zeigen, wie seine Phantasie nach Stoffen sich ausdehnte, welche bisher mehr von der Poesie des Wortes als des Tones ergriffen worden waren, decken sie zugleich das Streben nach Objektivität und Gesetzmäßigkeit auf. Im Ganzen setzen sich durch sie die „schöpferischen Keime" organisch fort.

Die Kompositionen seiner Genf-Epoche, welche im innigen Zusammenhang mit den Eindrücken, die seine Alpenwanderungen ihm gegeben, stehen, hat Liszt in drei Bänden unter dem Gesammttitel:

Album d'un voyageur

Compositions pour le Piano,

im Jahr 1842 der Öffentlichkeit übergeben,[1] eine Ausgabe, welche im Handel nicht mehr existirt. Diese drei Bände, von denen jeder einzelne die durch Stimmung und Art verwandten Stücke nochmals durch einen Separat-Titel zusammenfaßt, theilen die sämmtlichen Kompositionen hiedurch in drei Gruppen.[2] Die erste enthält als erster Band unter dem Titel:

I. Impressions et Poësies

sechs Tonstücke, richtiger gesagt Tongedichte, unter deren charakteristischer Tonmalerei — mit Ausnahme der ersten Nummer „Lyon", welche, wie bereits bekannt, der vorgenfer Periode angehört — sich der harmonische Zusammenklang der Stimmung des Komponisten mit der Stimmung der Natur in Eins zusammenfaßt.

Die meisten von ihnen haben, um bei dem schon gebrauchten Ausdruck stehen zu bleiben, „Gehörbilder", welche in der Phantasie des Hörers und mit der Überschrift als Leitfaden ihre Ergänzung in den mit ihnen in der realen Welt verbundenen Anschauungsbildern finden, zu ihren Hauptmotiven. In dem Stück: »Au lac de Wallenstadt« zum Beispiel, ist das sanfte Kräuseln der Wellen das zum Motiv gewordene Gehörbild, das in seiner sich wiederholenden Fortsetzung zum bewegten Bild des Sees wird. Während die gleichmäßige rhythmische Bewegung des Motivs dieses Bild festhält, fühlen wir durch die Harmonie und das melodische Gewebe den Sonnenschein, der über die leisbewegte Fläche sich breitet, die warme Luft, die sie umspielt, den Traum, der sie und die menschliche Seele umspinnt. Nur mechanisch hören wir noch das leise Schaukeln des Wassers — die Seele träumt fort bis zu jenem Hauch des Unbewußtseins, der mit dem niente des Äthers zusammenfließt.

»Au lac de Wallenstadt« gehört zu den vollendetsten lyrischen Poesien in Tönen, zu jenen, von denen sich sagen läßt, daß sie die Natur in ihrem verschwiegenen Daheim belauscht haben. Nichts

---

1) Tobias Haslinger in Wien (1842).

2) Die drei Bände sind seiner Zeit von Haslinger auch einzeln unter den Separat-Titeln ausgegeben worden.

Fremdes tritt in sie hinein, keine Dissonanz, kein menschlicher Laut: jeder Ton ist Poesie — reine Poesie. Sollte diesem Tonstück ein Pendant aus der Dichtkunst gegeben werden, so wüßten wir nur eines, das in gleichvollendeter Weise die stimmungsvolle Einheit des Dichters mit der Natur ausdrückt, zu nennen: Goethe's „Über allen Gipfeln ist Ruh'". Beide haben das gleiche volle Eintauchen der Seele in die Stimmung der Natur und beide sinken, das Wort wie der Ton, jenes, nachdem es sich zum Gedanken erhoben, dieser, nachdem er die Bewegung bis zum Gefühl der Kraft getrieben, vergehend zurück in die Tiefe des Ichs — ein Traum in der Unendlichkeit.

Nicht alle sechs Nummern dieses Bandes stehen durch Anschauungs- und Gehörelemente in demselben unisono mit Naturstimmungen, wie: »Au lac de Wallenstadt« und es haben nicht alle so wie dieses reizende Tonpoëm ein Naturbild festgehalten. Wie der lyrische Dichter sein Inneres oft nur durch ein solches vergleichungsweise ausdrückt und als vorübergehendes Moment seiner Stimmung gleichsam ein Symbol giebt, so treten solche Naturbilder auch in verschiedenen Nummern der »Impressions et Poësies« nur vorübergehend oder die Stimmung steigernd oder auch ihren Charakter andeutend, auf.

In der Komposition: »Les cloches de G. . . . « zum Beispiel, ist keineswegs ein Glockengeläute als Grundlage durch das ganze Stück festgehalten, wie dort die Bewegung des Sees. Die Stimmung, welche auf einsamer Bergeshöhe, wo nur das sprechende Schweigen der Natur, der Himmel darüber, uns umgiebt, wird durch das plötzliche Heraufschallen der sonoren Glocken aus der Thalestiefe erhöht, gehoben, dabei in ihrem Charakter bezeichnet. Verstummen auch die Glocken — sie vibriren nach in dem Flug der Seele, deren Richtung sie angegeben haben.

Im zweiten Band treten im Gegensatz zu dem ersten die Naturstimmungen weniger charakteristisch auf. Sie sind überwiegend rein lyrisch im musikalischen Sinn. Die Gehör- und Anschauungselemente sind nicht immer so greifbar wie dort und gemahnen mehr an das schon einmal citirte Wort Goethe's, an das: „Geheimnisvoll am lichten Tag" der Natur. Doch geben sie der Vorstellung daneben helle Durchblicke durch da und dort auftauchende Laute und melodische Motive, welche vom Leben in den Alpen unzertrennlich sind, wie die Motive des Kuhreigens, der

Hirtenschalmei und andere. Im Ganzen sind es allgemein lyrische Stimmungen, welche der Komponist mit der Gesammtbezeichnung:

II. Fleurs mélodiques des Alpes

zu einem viel verheißenden Strauß bindet. An ein modernes Herbarium darf man bei demselben allerdings nicht denken. Seine neun „Alpenblumen" sind namenlos. Weder eine Überschrift noch ein Motto begleitet sie und so sprechen sie genügend aus, daß sie mit botanischen Errungenschaften nichts gemein haben.

Der dritte Band:

III. Paraphrases [1])

enthält drei größere Kompositionen: »Improvisato«, »Nocturne« — das eigentlich mit „Nachtscene" bezeichnet sein sollte — und ein Allegro: »Allegro finale« überschrieben. Sie unterscheiden sich inhaltlich wesentlich von den Stücken der anderen Bände. Während jene überwiegend in einer Stimmung bleiben, geben diese auch Gegensätzlichem Raum. Gährung, Geschwitterschwüle, Sturmeswehen, Frieden — Gefühlselemente, welche dort einzeln in einer Komposition zum Ausdruck kamen, gehen hier über den engeren Rahmen der Lyrik hinaus und fassen die lyrische Bewegtheit nicht als Einzelstimmung, sondern in ihrem gegensätzlichen Nacheinander zusammen, so zum Beispiel, wie die Natur es in der Stille vor dem Sturm, im Gewitter und in seinem Verziehen ausdrückt. Diese Stücke sind mehr dramatisch-bewegte Natur- und Seelengemälde als lyrische Blumen und poetische Reiseeindrücke, mehr ausgeprägter Gefühlsgehalt als Stimmung.

Im Ganzen hat das Schweizer-Album musikalisch eine neue lyrische Saite angeschlagen, welche innerhalb der Musik, wenn auch schon erklungen, doch weniger zu einer ganzen Skala verschiedener Töne sich entwickelt hatte. Eindrücke der Natur, in der Weise wie Liszt es gethan hat, in die Musik zu ziehen, war noch nicht gedacht

1) Diese drei Stücke erschienen bereits 1836 in einer Sammlung von Klavierstücken verschiedener beliebter Komponisten jener Tage, welche die Firma E. Knop in Basel unter dem Titel »L'Écho des Alpes Suisses« herausgegeben hatte. In dieser Sammlung waren sie No. 2, 6, 9. Als Separatausgaben erschienen sie ebendaselbst unter dem Titel: »Trois Airs Suisses« par Liszt.

worden und, ehe er diese Kompositionen veröffentlichte, sprachen musikalische Essays zeitgenössischer Schriftsteller von seinen „drei ungeheuren Bänden" wie von einem Buche Salomonis. Der eine sprach von Bergen, Seen, Thälern und Wundern der Natur, welche sie enthalten sollten, ein anderer wollte aus ihnen eine Befähigung Liszt's für die Oper erkennen, ja nannte sie „eine Oper ohne Worte". Uns gelten sie zunächst als Material zur Darlegung seiner individuellen Entwickelung als schaffender Künstler; denn die Stimmungen und Gefühle, welche er hier in Verbindung mit Natureindrücken zum Ausdruck gebracht hat, legen zugleich die geistigen Grundzüge seiner künstlerischen Eigenartigkeit dar.

Letztere ins Auge fassend, so lassen sich drei Momente derselben deutlich erkennen. Sie treten wohl meist in Verbindung miteinander auf, doch nicht so, daß sie nicht auch unterscheidbar von einander wären. Bald steht das eine bald das andere im Vordergrund, je nachdem es in der Höhe und im Charakter der Stimmung liegt. Diese Momente zeigen sich in ihren Extremen einerseits als eine äußerste Zartheit und Innigkeit der Empfindung und andererseits als eine ebenso titanische wie dämonische Kraft derselben — zwei Extreme, in welchen sein Zusammenfühlen mit der Natur liegt, in denen vielleicht auch, möchten wir sagen: die irdische Seite seines Fühlens sich bewegt. Das dritte dagegen gehört seiner religiösen Grundstimmung an und breitet sich als Weihe- und Feierstimmung über jene oder auch durchzieht oder durchflammt sie mit seinem geistigen Äther. Ebenso treibt es die realen Naturgewalten in das Gebiet des Geistes und stellt sie in den Dienst der Ideale.

Das religiöse Element ist in Folge dessen gegenüber den anderen Gefühlen das verbindende und poetisch idealisirende, das darum auch nicht im Vordergrund steht. Wie ein Geheimnis, das wir nur aus seiner Wirkung halb ahnen halb fühlen, durchzieht es seine Harmonien. Ihm schreiben wir insbesondere nach Seite des Zarten die geistigen Empfindungen zu, welche die Gemüther bei Liszt's gesammter weltlicher Musik oft so unwiderstehlich überkommen und sich nur vergleichen lassen mit solchen, die uns angesichts einer sich ins Unendliche ausdehnenden Ferne ergreifen, die uns beschleichen bei verhauchendem Abendroth, wo unsere Seele gleichsam in der Ahnung des Unendlichen athmet. Das sind Empfindungen, die einer so hohen und reinen Sphäre angehören,

daß sie nur der echte lyrische Genius voll und rein, sei es durch das Wort, durch den Ton oder durch die Farbe zur Offenbarung bringen kann. Am innigsten aber enthüllt sie die Musik. Ihre Geistigkeit ist auch zugleich Wärme und giebt so das durch Wort und Farbe Unaussprechliche wieder; das, was die Sprache mit der Bezeichnung „Sphärenmusik" anzudeuten versucht hat. Solche schwebende Empfindungen sind jedoch nicht zu verwechseln mit der in der Musik so sehr herrschenden Sentimentalität im Sinne jener Gefühlsseligkeit, bei welcher das Gefühl sich selbst Genuß wird und so zu sagen zwischen Luft und Erde schwebt, Psyche zu sein glaubt und doch heimlich mehr Physis ist. Solche Stofflichkeit kennt Liszt's Lyrik nicht. Es ist bezeichnend für sie und gehört zu ihrer specifischen Charakteristik, daß sie mehr dem Gefühl des Geistes — Geist als Inbegriff des Gefühls-, des Phantasie- und Gedankenlebens gedacht — entquillt als dem Gefühlsleben als solchem. Das Band jedoch, das allumschlingende des Geistes, wurzelt in seiner religiösen Richtung.

Die Spuren seines religiösen Gefühls lassen sich im Schweizer-Album nach den verschiedensten Richtungen hin verfolgen. Nicht nur als poetisch-religiöser Hauch, auch in ausgeprägterer Weise macht sich dasselbe bemerkbar. Es setzt die „Glocken Genfs" in Bewegung, es deutet den nächtlichen Frieden des »Nocturno« (der zweiten Paraphrase) an, es ist als Moment des Kraftgefühls „Einer für Alle — Alle für Einen", welches in der »Chapelle de Guillaume Tell« (No. 3 der »Impressions et Poësies«) zum Ausdruck kommt. In solchen Momenten bildet es den anderen Theil der Elemente, welche in seine Naturstimmungen und Reiseeindrücke „lichte Durchblicke" gewähren.

Am wenigsten faßlich, doch dabei am fühlbarsten durchzieht es die „Alpenblumen", die sich zum größten Theil auf der harmonischen Basis der Naturharmonien bewegen und sich schon hiedurch in ihrem allgemeinen Charakter als Naturstimmungen kennzeichnen, ihren besonderen jedoch durch Hineinziehen von Motiven, welche bald in der Form des Echos, bald in der Form charakteristischer Naturlaute, die sich historisch mit dem Hirtenberuf und dem Alphorn verknüpft haben, überwiegend als Pastoralstimmungen darlegen.

Ihrem heiteren Element haucht das religiöse den sonnigen Gottesfrieden der Natur ein, der als Weihe sich geltend macht.

Wir betonen das Wort „Weihe“; denn das Pastorale ist undenkbar ohne solche. Sie ist gleichsam der religiöse Athem der Natur, den sie aushaucht, ohne daß er ihr ganz entweicht. Durch dieses zur Weihe werdende Eingehen des Religiösen in die Naturstimmung schafft sich in der Tonkunst der Charakter des Pastorale, welcher den Gedanken der bruchlosen und ungetrübten Einheit zwischen Gott und Natur zur Darstellung bringt.

In diesem Grundton des Pastorale liegt die Grundstimmung und der Grundzug aller späteren Pastorale Liszt's, vom Pastorale seiner „Préludes“ an bis zu den beiden des ersten Theils seines Oratoriums „Christus“. In den „Alpenblumen“ liegen alle ihre Keime vorbereitet. Sie sind die Vorläufer derselben, doch haben sie als Alpenstimmungen durch das Einflechten von musikalischen ausschließlich den Alpenbewohnern angehörenden Motiven gewissermaßen Lokalfärbung, welche ohne Beziehung zum Pastorale im allgemeinen steht. Die dritte Nummer der »Fleurs mélodiques des Alpes« — sie ist mit »Allegro pastorale« bezeichnet — trägt insbesondere den Charakter eines Schweizer-Pastorale in dem soeben ausgesprochenen Sinn. —

Und nun die titanische und dämonische Kraft der Gefühle! Es ist immer das Göttliche, was den Titan schafft. Und so ist auch Liszt's titanische Kraft in der Kraft und Entzündbarkeit seiner Phantasie zu suchen, welche getrieben von der Leidenschaft seines Temperamentes — der Quelle des Dämonischen — die Höhe und Weite der Grenze, welche dem menschlichen Gefühl und seinem künstlerischen Ausdruck gezogen scheint, wie mit Feuersgewalt überwindet — zu den Neptunisten des Göttergeschlechtes wird Liszt nie zu zählen sein. Diese dämonisch-titanische Kraft zeigt sich bei ihm nicht als elementares Unbewußtsein und blinde Naturgewalt. Sie steht unter der Macht des Gedankens und treibt zum Ideellen hin, indem sie die Gefühle in die Sphäre objektiven Geistes zwingt, über welche sich der Schein des Idealen breitet. Alles Ideale kommt aus dem Religiösen. Und so finden wir auch hier, wo Titan und Dämon sich rühren, den Widerschein des letzteren. Ein Beispiel giebt — aus den »Impressions et Poësies« — die schon erwähnte „Wilhelm Tell-Kapelle“, eine nebenbei gesagt ungenügende Überschrift dieses Tonstückes, die erst durch das beigefügte Motto: „Einer für Alle, Alle für Einen!“ etwas aufgehellt wird. Doch selbst ohne dieses würden schon die

ersten Takte verrathen, daß dieselbe nur eine historische Ortsbezeichnung ist, welche in des Komponisten Phantasie die energische Gestalt des zum Volksbefreier werdenden Sohnes der Berge heraufbeschwor. In Liszt's Geist scheint der Augenblick lebendig geworden zu sein, wo der innere Aufschrei der Unterdrückung, des Zornes, der Durst nach Rache Entschluß geworden ist und der Schweizerheld auf der Spitze seines Entschlusses stehend voll Gebet und voll Wildheit, voll Gottesmuthes und inneren Aufruhrs dem Moment der That entgegenharrt.

Der innere Aufruhr treibt hier vor bis zur Wildheit sich entfesselnder Naturkraft, doch das Religioso hält ihn vor blindem Austoben zurück. Selbst das letzte wilde Energico trägt in seinen Harmonien den „Mit Gott!" gehenden Entschluß. —

Das Titanische und Dämonische Liszt's tritt hier als wilde Leidenschaft des Individuums auf. Im Zusammenfühlen mit der Natur hat es sich jedoch noch einen besonderen künstlerischen Ausdruck geschaffen, welcher in der Malerei der entfesselten Naturgewalten, speciell des Sturmes, gipfelt — ein Stoff, welchen wohl kaum eine andere Kunst eindringlicher, charakteristischer und erschütternder zur Darstellung bringen kann als die Musik; denn sie hat die Mittel diese Naturerscheinung am Hauptpunkt ihrer Wirkung anzufassen und ihr im Kunstwerk den realsten Schein zu geben. Der Dichtkunst, obwohl sie vor allen Künsten das voraus hat, daß sie den Sturm der Elemente in allen seinen Wirkungen schildern kann, ist gerade diese Seite versagt — nicht darum, weil sie ihn schildert, sondern weil sie es nur durch geistige Mittel, durch die Vorstellung kann. Der Sturm geht uns anders durch Mark und Bein, wenn wir sein Heulen und sein Toben hören, als wenn wir ihn nur an der Bewegung der Bäume oder des Wassers sehen oder auch ihn uns nur denken. Der Maler wie der Musiker sind gegenüber der Wiedergabe seiner Gesammterscheinung beschränkter als der Dichter, können aber innerhalb ihrer Beschränkung eine größere Wirkung als dieser erzielen: sie haben vor ihm die Darstellung voraus.

Der Maler hält dem Auge mit täuschender Ähnlichkeit den Sturm zu Wasser wie zu Land vor; er malt seine hängenden Wolken, seinen Blitz, seine Zerstörungen — fixirt ihn jedoch nur in einzelnen Momenten. Das Wasser und die Bäume bewegen sich nicht, die Wolken bleiben unverrückt dräuend am

Horizonte hängen und selbst der Blitz steht fest gebannt in seinem Zickzacklauf — hier ist der Punkt, wo die Gebundenheit der Malerei gegenüber der Darstellung solcher Stoffe, welche wie der Sturm in der Bewegung und in der Zeit wurzeln, sich fühlbar macht. Die Malerei kann in der Wiedergabe desselben die Stimmungen des Dunkeln, des Schweren, des Leidenschaftlichen, des Unheimlichen, des Dämonischen in uns wach rufen, aber die Unbeweglichkeit bei der dargestellten Aufregung der Elemente, die Stille, welche auf dieser Unbeweglichkeit lastet, läßt uns nicht zum freien Aufathmen, nicht zur innerlichen Befreiung von dem heraufbeschworenen Druck der Stimmung kommen.

Hier tritt die Musik ein. Sie wurzelt in der Zeit, in der Bewegung, sie hebt die unheimliche Stille auf und stellt, indem es ihr gegeben ist auch das Vergrollen und Verziehen des Sturmes darzustellen und den hellen Himmel uns wieder fühlbar zu machen, die innere Beruhigung her. Kein Künstler kann darum wie der Musiker die dämonische Gewalt der Natur mit ihrem Donnerwort und mit ihren erhabenen Schrecknissen, aber auch mit dem von ihr befreienden Schlußwort so vor unsere Seele zaubern. Das wenigstens hat uns Liszt gezeigt. Mit ebenso überwältigender Kraft, wie mit unerschöpflichem Reichthum der Phantasie hat er eine Reihe von Sturmgemälden und Sturmmomenten geschaffen, wie kaum ein anderer Meister: auf symphonischem hierher gehörigem Gebiet wenigstens ist er der Meister der Meister geworden! Er konnte von sich sagen, wie es oftmals der Fall war: „Der Sturm ist mein Métier". — Kein charakteristischer Zug, weder des Sturmes auf dem Meere noch auf dem Lande, ist ihm entgangen: der Sturm in den „Préludes", in der „Heiligen Elisabeth", im Oratorium „Christus", in der für das Klavier komponirten Legende: „der heilige Franziskus von Paula auf den Wogen schreitend" — das sind die sprechenden Zeugen seiner nach dieser Richtung einzig dastehenden Tonschöpfungen.

In ihnen gipfelt nach Seite der Naturmalerei das Dämonische und Titanhafte seiner Kraft, ebenso wie das Zarte und Innige seiner Naturstimmungen sich einen alles hinter sich lassenden Ausdruck im Pastorale geschaffen hat.

Wie die Keime des letzteren im Schweizer-Album zu finden sind, so besitzt dieses auch in der „Nocturne" überschriebenen Nummer den Erstling von Liszt's Sturmgemälden. Und wie bei den anderen Kompositionen desselben ein Gedanke, eine Idee

in den Vordergrund tritt und das Religiöse einen idealen Schein über sie breitet, so ist auch der Sturm im „Nocturne" ein Nachtgedicht, das seinen Gedanken hat und dessen Dissonanzen ihre Lösung am Sternenzelt, im Frieden der Religion suchen. In die stille heilige Ruhe der Natur, über welche die Schleier der Nacht sich gebreitet, jagt der Sturm plötzlich hinein und erschreckt und stört sie mit seinen Donnern, seinen Blitzen, seiner Wildheit, doch ohne sie zu vernichten. Er zieht hindurch und vergrollt in der Ferne, während die Ruhe und der göttliche Frieden wieder hergestellt das Schlummerlied der Natur fortsetzen.

Der von diesem ersten Sturmgemälde ausgesprochene Gedanke: „die Leidenschaft unter höhere Gewalten zu stellen", ist der Grundzug aller hierher bezüglichen Kompositionen Liszt's. Dieser Gedanke stellt sie in die Reihe der Kunstgebilde, welche trotz äußerlicher Großartigkeit nicht durch sie ihre überwältigende Wirkung ausüben, sondern durch die ethische Gewalt, die Wetter und Sturm zwingend im Hintergrund liegt. Liszt's Stürme erinnern an die bedeutsamen, allerdings zunächst in Beziehung zur bildenden Kunst gesprochenen, sich aber trotzdem auf alle Künste beziehen lassenden Worte Winkelmann's[1]), welche von dem Darsteller des Meeressturmes fordern, daß er „mit der wüthend aufgeworfenen Oberfläche des Meeres seine stille Tiefe sehen lasse, d. h. in der höchsten Leidenschaft eine große und gesetzte Seele zeige". —

Nach dem Gesagten läßt sich nicht verkennen, daß so verschieden, so ausgeprägt und scharf die drei genannten geistigen Momente der Individualität Liszt's sich im Schweizer-Album auch gesondert von einander ausgesprochen, sie dennoch eine gemeinschaftliche Grundrichtung haben, nämlich: sich an einen Gedanken, an eine Idee, an die objektive Welt des Geistes hinzugeben. Es treibt alles über die Subjektivität des Gefühls und des Gedankens hinaus. Kein Element schließt sich von diesem Streben nach Objektivität aus, selbst das religiöse ist inbegriffen, was für Liszt's weltliche Lyrik — weltliche Lyrik im Hinblick auf seine spätere religiöse — bezeichnend ist; denn es sagt uns, daß es kein von der weltlichen Seite seines Wesens losgelöstes und darum unfruchtbares Etwas sei, sondern daß es hier eingezogen gleichsam Fleisch

1) I. Band seiner Schriften, Seite 31.

und Blut ward. Diesem „Fleisch und Blut werden" des Religiösen entströmt der ideale Glanz seiner weltlichen Lyrik, welcher von ihr so untrennbar ist, wie das Herz vom menschlichen Organismus. —

Das Hingeben an poetische Ideen deutet jedoch auf noch andere Dinge hin: auf die Kunstprincipien, welche mit der musikalisch durch Berlioz ins Leben getretenen romantischen Kunstbewegung sich zu entwickeln angefangen hatten. Es ist unverkennbar, daß die Idee der Programm-Musik hinter Liszt's Klavierstücken des Reise-Albums steht, aber versteckt hinter der Lyrik der Naturstimmungen.

Ebenso unverkennbar ist dabei das Streben, das subjektive Gefühl unter eine höhere Ordnung zu stellen — ein Streben, welches das ihm entgegen gesetzte im Subjektiven beharrende Wesen der Romantik aufzuheben sucht. Liszt gab den meisten seiner Kompositionen Überschriften oder ein Gedanken und Stimmung andeutendes Motto — keine Programme, die auch, da sie weder Romane noch breit ausgesponnene poetische Ideen in Töne übersetzten, nicht am Platz gewesen wären. Die Überschrift ist hier das Programm. Bezüglich der Anfechtungen, welche beide damals noch erleiden mußten, schrieb Liszt das Princip vertheidigend an George Sand: „Da des Musikers Sprache mehr wie jede andere sich unbestimmten und willkürlichen Auslegungen leiht, so ist es nicht unnütz und vor allem nicht „lächerlich", wie man zu sagen beliebt, wenn der Komponist in einigen Zeilen die geistige (psychique) Skizze seines Werkes angiebt, wenn er, ohne in kleinliche Auseinandersetzungen und ängstlich gewahrte Details zu verfallen die Idee ausspricht, welche seinen Kompositionen zur Grundlage gedient."

Liszt's Bewegungen sind, als nächste Konsequenz seines Anschlusses an die modernen Principien, formell frei. Konnte es überhaupt, als Folge seiner ihm eingeborenen Kräfte, nicht in seiner Natur liegen nach gegebenen Gesetzen und Formeln sich zu bestimmen und seine Kompositionen im Sinne der musikalisch-architektonischen Form und Symmetrie zu entwerfen, so haben ihm jene doch die volle Berechtigung des eigenen Freiheitszuges zum Bewußtsein gebracht und ihm damit die vernünftige Erklärung und Sanktion gegeben. Seine Kompositionen sind im Besitz dieses Rechtes empfunden und gedacht. Sie sind der freie dichterische

Erguß eines durch die Natur innerlichst bewegten Geistes, dessen psychologischer Fluß den Fluß der Form ohne architektonische Rücksichten bestimmt hat. Letzterer fließt aus jenem heraus und gestaltet nach den Vorgängen des inneren Lebens und Erlebens, wobei zweifellos das tiefe Zusammenfühlen mit der Natur ihm den Sinn für die innere Gesetzmäßigkeit des Schaffens — das formtreibende Element — ebenso erregte wie entwickelte und ihm über die Unarten hinweghalf, welche damals noch diesem neu auftretenden Princip in romantisch-krankhafter Auswüchsigkeit und Willkür anhafteten. Liszt's Poesien bewegen sich nach Seite der Idee und der Stimmung auf gesundem Boden: die Form mußte darum auch gesund sein. Etwas anderes ist ihre Entwickelung zur Vollendung. Der gesunde Boden bedingt nicht, daß letztere schon erreicht sei: sie kann noch im Werden liegen — doch setzt jede vollendete Frucht einen gesunden Boden voraus. Das innige Zusammenfühlen mit der Natur ist der gesunde Boden für den Lyriker, zugleich eine Vorbedingung zur psychologischen Wahrheit des Inhalts und der Form. Die tiefe Bedeutung, welche für das künstlerische Schaffen überhaupt in demselben liegt, konnte Liszt selbstverständlich damals noch nicht ermessen, aber eine Ahnung derselben tauchte in ihm auf. Es klingt wie unter Schleiern hervor, wenn er zu George Sand sagt, daß „insbesondere der Musiker, welcher sich an der Natur begeistert, ohne sie zu kopiren, in Tönen die zartesten Geheimnisse seiner Bestimmung aushauche, daß er durch sie denke, fühle, spreche".

Liszt hat mit den Kompositionen seines Schweizer-Albums noch nicht durchweg die Vollendung der Form erreicht: sie zeigen sich im Gegentheil noch formsuchend. Frei von klassischen Doktrinen, dringt jedoch überall ein feines Formgefühl hindurch, welches ebenso das Gleichgewicht der Harmonien wie der melodischen Linie fühlbar sein läßt. Und obwohl der häufige und oft unvermittelte Wechsel der Figuren und der Begleitungsformen, ein hie und da barockes Element, auch manches Fragmentarische auf innere Unfertigkeit hinweisen, so ist dabei das tiefinnere Streben nach formeller Gesetzmäßigkeit stets sichtbar. Im Vergleich zu Früherem ist hier alles geregelter, einheitlicher und überraschend vielseitig, manches, wie das kleine Tongedicht: »Au lac de Wallenstadt«, vollendet.

Es bleibt hier noch mit einigen Worten des harmonischen

Theils dieser Kompositionen zu gedenken. Harmonien sind Ausdrucksmittel des Gefühls. Je mehr die Gefühle entschieden in ihrer Art sind, je eigenartiger diese Art ist, je vielseitiger sie sich entwickelt, um so ausgeprägter, um so neuer und um so reicher werden die Harmonien des schöpferischen Genius sich zeigen und in innigster Einheit mit jenen stehen: sie werden zu Mitteln seiner Offenbarungen. Die vorzugsweise hervortretenden drei Eigenschaften der musikalischen Gefühlsäußerungen Liszt's — das Zartgeistige, das Titanischdämonische, das Religiöse —, drei verschiedenen Sphären angehörend haben neue harmonische Gebiete von überraschender Geistigkeit, von erschütternder Kraft und reinster Idealität erschlossen. Ein Reichthum neuer Verbindungen und neuer Wendungen tritt in den Schweizerkompositionen auf, so daß er allein schon, abgesehen von seiner kompositorischen und inhaltlichen Bedeutung, auf eine seltene schöpferische Kraft hinweist. Denselben zu analysiren muß jedoch dem nur musikalischen Theil dieses Werkes vorbehalten bleiben. Hier genügt es seine ideellen Quellen gezeigt und auf ihn als auf die Offenbarungsmittel dieser Quellen hingedeutet zu haben.

In Liszt's musikalischer Biographie ist somit nach den verschiedensten Richtungen hin das Schweizeralbum der erste Markstein des begonnenen Klärungsprocesses, andererseits der vielversprechende Vorläufer eigenartigster Kunstschöpfungen. —

In späteren Jahren — in der Weimar-Epoche — hat Liszt das Album umgearbeitet und Unfertiges und Unbedeutendes beseitigt, wobei sich jedoch auch ereignete, was bei späterer kritischer Durchsicht und Verbesserung von Jugendarbeiten so oft der Fall ist, daß mancher charakteristische Zug des Originals verwischt oder auch gar vertilgt wurde. Das Tell-Stück und die Genf-Glocken der ersten Ausgabe haben zum Beispiel Partien, welche zweifellos ausgeprägter in der poetischen Charakteristik sind als in der späteren Version, doch ist letztere formell und nach Seite der Wirkung dem Original vorzuziehen. — Viele Nummern hat Liszt bei der neuen Ausgabe ganz kassirt. Die revidirten und umgearbeiteten gab er sodann unter dem neuen Titel: »Pèlerinage en Suisse« heraus — Meisterschöpfungen in jeder Beziehung.

Um den Überblick über die Nummern beider Editionen zu erleichtern, stellen wir hier die des alten und die des neuen Albums

tabellarisch nebeneinander, wobei der Strich das Zeichen für die Nummer ist, welche das letztere nicht enthält:

Album d'un Voyageur. (Drei Bände.)	Pélerinage en Suisse.[1] (Ein Band.)
I. Impressions et Poësies.	
1) Lyon.	—
2) Au lac de Wallenstadt.	No. 2.
2) Au bord d'une Source.	No. 4.
3) Les cloches de G.	No. 9.
4) Vallée d'Obermann.	No. 6.
5) La Chapelle de Guillaume Tell.	No. 1.
6) Psaume.	—
II. Fleurs mél. des Alpes.	
1) Allegro.	—
2) Lento.	No. 8. Le mal du pays.
3) Pastorale.	No. 3. Pastorale.
4) Andante con sentimento.	—
5) Andante molto espressivo.	—
6) Allegro moderato.	—
7) Allegretto.	—
8) Allegretto (d'après Hubert).	—
9) Andantino etc. etc.	—
III. Paraphrases.	
1) Improvisato (Ranz des vaches).	—
2) Nocturne (Chant du Montagnard).	—
3) Allegro Finale (Ranz des chêvres).	No. 7. Églogue.

Bei der neuen Bearbeitung und Zusammenstellung dieser Kompositionen hat Liszt, nur allein die künstlerische Wage haltend, die »Paraphrases« gänzlich weggelassen. So interessant und bedeutend sie als Material zur Darlegung seiner individuellen Ent-

1) Erschienen 1853 bei Schott's Söhnen in Mainz.

wickelung als Künstler sind, so trugen sie doch zu tief die Spuren des Unfertigen, um ein volles Gewicht als Kunstwerk an sich beanspruchen zu können. In letzterer Zeit jedoch sind sie mit manchen interessanten Umarbeitungen des Komponisten wieder im Druck erschienen, allein ohne die früheren Spuren des noch Unausgegorenen ganz überwinden zu können. Mit dieser Umarbeitung zu einer neuen Auflage — Leipzig, C. F. Kahnt[1]) 1877 — hat Liszt jedenfalls nur dem Wunsch der Verlagshandlung nachgegeben — Konzessionen, die sich nicht immer billigen und nicht immer zurückweisen lassen. Die neue Auflage der drei Stücke trägt ihren ursprünglichen Titel: »Trois Airs Suisses«.

Bezüglich der Dedikationen, welche die Stücke der Haslinger-Ausgabe tragen, zeigt sich ebenfalls eine Veränderung. Die Schott-Ausgabe hat gar keine. Die Mottos hingegen, meistens Sentenzen aus »Child Harold« von Lord Byron und dem »Vallée d'Obermann« von de Sénancourt, sind geblieben. Nur die zu »Les cloches de Genève« sind weggelassen. Die früheren Widmungen geben einen nicht uninteressanten Beitrag zu seinen persönlichen Beziehungen und folgen darum hier.

Von den »Impressions et Poësies« ist:

»Lyon«	gewidmet	à Mr. de L(amennais).
»Au lac de Wallenstadt	„	—
»Au bord d'une Source«	„	à Ferd. Denis.
»Les cloches de G.«	„	à Blandine.
»Vallée d'Obermann«	„	à Mr. de Sénancourt.
»La Chapelle de G. Tell«	„	à Victor Schölcher.

Von den »Fleurs mélodiques des Alpes« tragen nur drei Nummern Widmungen, alle drei:

No. 1, 4, 7 sind gewidmet à Mad. H. Reiset.

Die »Paraphrases« dagegen tragen wieder sämmtlich Dedikationen.

»Improvisato«	ist gewidmet	à Mad. A. Pictet.
»Nocturne«	„ „	à Mad. la Comtesse Marie Potocka.
Allegro et Finale«	„ „	à Mr. le Comte Theobald Walsh.

1) Der Knop'sche Verlag in Basel ging 1856 an diese Firma über.

II.

Der Mißkredit der Virtuosenkompositionen. Die Fantasie über Melodien zur Zeit der Virtuosenepoche. Liszt's Umgestaltung dieser Fantasie. Gewinnt ihr künstlerischen Werth. Ein neues Ideal. Seine Fantasien opus 5, 7, 8, 9, 13. Valse opus 6. Duo für Klavier und Violine. Widmungen.

Das Schweizer-Album Liszt's bildet nur den einen Theil seiner in die Genf-Periode fallenden Kompositionen; ein anderer, nicht minder viel versprechender, liegt in seinen Übertragungen und Fantasien für Klavier. Diese, obwohl ein Reflex seiner Naturstimmungen auch in sie hineinfällt, stehen mit Ausnahme seines opus 13 außerhalb des Zusammenhanges mit bestimmten Natureindrücken. In ihrem Hintergrund steht der Salon und der Koncertsaal. Hatten die Schweizerstücke keinen andern Zweck als die Stimmungen und Ideen des Komponisten frei von irgend einer Rücksicht auszudrücken, so treten zu diesen als mitbestimmendes Element die Aufgaben, welche aus seinen Beziehungen zum Salon und Koncertsaal dem Virtuosen entstehen, — Beziehungen, welche die verschiedensten Auffassungen und damit auch die verschiedenartigsten Beurtheilungen erfahren haben.

Es hat eine Zeit gegeben, wo man jeden Virtuosen in der Musik so halb und halb in die Klasse der Jongleurs warf, wo man ihn applaudirte und schätzte nach den Überraschungen, welche seine kunstfertigen Hände dem Auge oder dem Ohre bereiteten, — wo er als Sohn des Staates mit allen gegenseitigen Verpflichtungen nicht höher rangirte als der Jahrmarktsmann mit seinen Kunststücken. Seinem Ruhm, seinem oft thatsächlich künstlerischen Verdienst erwuchs aus diesen Auffassungen ein ebenso zweifelhafter Glanz, wie dem Virtuosen selbst eine zweifelhafte Stellung unter den Künstlern, welche sich beide in die Beurtheilung des künstlerischen Werthes seiner Leistungen hineintrugen. Man trennte den Virtuosen vom Künstler und abstrahirte bei seinen dem schaffenden Gebiet zufallenden Leistungen von jedem absoluten Kunstwerth derselben, man gewöhnte sich sogar — in keiner Weise mehr an einen solchen zu denken.

Die Kritik schuf für sie eine besondere Rubrik, welche sie mit dem Wort „Virtuosenarbeit" belegte. Jedem kunstverständigen Musiker und Musikfreund, ja sogar dem Laien, verrieth dieses Wort sofort, daß die ihr zuertheilte Komposition wohl technischen Glanz besitzen,

auch Erfindung haben könne, daß man aber bezüglich ihres echten Kunstwerthes schweigen müsse. „Virtuosenarbeit!“ — wie ein Bannstrahl fiel dieses Wort auf die schöpferischen Leistungen der armen Autoren und hob sogar das Zweifelhafte ihrer künstlerischen Stellung gegenüber den Werken der echten Parnaß-Bibliothek auf — man wußte, daß ihr Werth nur in der Fähigkeit momentan unterhalten zu können liege.

Es kann darum gar nicht wundern, wenn in Folge dieser Anschauung insbesondere solche musikalische Formen, welche dem Virtuosen für seine Kompositionsaufgaben am nächsten lagen, mit dem künstlerischen Bann seitens der Kritik belegt wurden. In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts seufzte unter dem Druck desselben ganz besonders die Gattung von Kompositionen, welche nicht Sonate, nicht Fuge, nicht Suite war und doch die musikliebenden und musiktreibenden Menschenkinder fesselte und erfreute: die Fantasie über Opernmelodien.

Sie war den gelehrten Herren ein Greuel und ein fortgesetztes Ärgernis, wobei sich nicht genau unterscheiden ließ, ob diese Herren jemals darüber nachgesonnen, ob diese Gattung wirklich eine so durchaus künstlerisch unfruchtbare sei und ob es wirklich von Anfang an in ihrem inneren Wesen geschrieben stehe nie zum Kunstwerk und Kunstwerth vordringen zu können. Sie beharrten nur bei der einen Anschauung, daß sie Modeprodukt des Tages und der Zeit sei. Das war die Ansicht, welche auch Liszt's sich auf diesem Gebiet bewegenden Kompositionen entgegen trat und sie seitens Vieler ebenfalls den Modeprodukten des Tages und der Zeit einreihen ließ. Aber — die Ungethüme! — sie ließen sich nicht einreihen.

Liszt hat viele Fantasien über Opernmelodien komponirt, von denen die ersten in seine Genf-Periode fallen. Fortgesetzt jedoch waren sie der Gegenstand des Tadels kunststrenger, namentlich derjenigen Kritik, welche mit puritanischem Ernst die berechtigte Vielseitigkeit des Lebens in der Kunst nicht gelten lassen will und hier dem variantenlosen Gewohnheitsernst die Krone reicht. Zur Zeit der Virtuosenepoche allerdings, wo der allgemeine Geschmack sich daran genügen ließ ausschließlich im brillanten Stil verarbeitete Opernmelodien von Virtuosen vortragen zu hören, hatte eine solche Einseitigkeit der Kritik ihre volle Berechtigung und Pfeile, wie sie beispielsweise in den dreißiger Jahren der gesinnungs-

tüchtige heidelberger Professor Thibaut mit seinem berühmten Schriftchen: „Über Reinheit der Tonkunst" auch gegen sie abschoß, waren kunsthistorische Thaten. Hier war der Puritanismus Vertreter eines Princips gegenüber einer Principlosigkeit. Seine Pfeile galten dem leeren Spiel mit der Kunst. Was aber die Gattung selbst betrifft, so wird sie immer ihre volle Berechtigung, ihre historische Bedeutung und sogar keinen kleinen Kunstwerth haben, trotzdem letzterer ihr so viel streitig gemacht worden ist.

Es wird natürlich niemandem von gebildetem Geschmack und einigermaßen über Musik korrektem Urtheil in den Sinn kommen die landläufigen „Fantasien" über landläufige Melodien, welche den Musikalienmarkt unser ganzes Jahrhundert hindurch überschwemmt haben, als die würdigen Repräsentanten derselben zu nehmen. Mittelmäßige Arbeit und Phantasielosigkeit sagt noch nicht, daß die Gattung selbst werthlos sei. Und dann: jedes Jahrhundert hat der musikalischen Unterhaltung im Salon, sowie der Bravour der Virtuosen ihre Form geschaffen: warum sollte das neunzehnte Jahrhundert nicht das gleiche Recht beanspruchen dürfen? Im siebzehnten waren es die „kolorirten Stücklein" und „Klangstücke", im achtzehnten die „Variation" und die „Suite" und in unserem Jahrhundert ist es die größere Freiheit der Bewegung gestattende „Fantasie über Opernmelodien", welche Unterhaltung, Mode und virtuose Technik vertreten, dabei aber Werke von unvergänglicher Bedeutung der Tonkunst geliefert haben.

Es liegt im geschichtlichen Schönheitstrieb des Geistes, daß er jedes Blatt am Baume seines Lebens zum vollkommenen Ausdruck seines lebendigen Zusammenhanges mit ihm ausarbeite, ebenso gehört es zur geschichtlichen Ökonomie des Geistes, daß nichts verloren gehe und jeder Keim seines Organismus sich zum Zweig gestaltet, dem neue Zweigessprößlinge entkeimen. Die die geistige Geschmacksrichtung der Zeiten vertretende Kunstformen sind sämmtlich Zweige geworden, aus welchen neue Zweige herausgetrieben haben, — bei allen aber war der schaffende Spieltrieb des Virtuosen ein wesentlicher Mitarbeiter. Die kolorirten Stücklein und die Variationen — die ersten Modeprodukte aufkeimender Virtuosität — hängen ebenso organisch eng zusammen, wie die einstigen Klangstücke und Suiten mit der klassischen Sonate, ebenso wie die barbarischen Potpourris und die Divertissements mit der Fantasie

über bereits vorhandene Melodien. Diese Thatsachen werfen auf die oft so schnöde behandelten „Virtuosenarbeiten" noch ein anderes Licht als das, was absoluter Puritanerernst und kritische Afterweisheit ihnen zuwirft. Die „Fantasie über" ꝛc. hat trotz ihres Modeantheils und des virtuosen Spieltriebs, der in unserm Jahrhundert hier seine wesentlichen Triumphe feierte, ihre kunsthistorische Bedeutung und Aufgabe, wobei noch gar nicht untersucht und festgestellt ist, weder: ob sie sich nicht schon zum reinen Kunstausdruck krystallisirt hat, wie sich seiner Zeit Klangstück und Suite zur reinen Kunstform in der Sonate krystallisirt haben, noch: ob sie auf die symphonischen Formen unserer Zeit nicht ähnlich so einwirkend bereits gewesen ist, wie seiner Zeit die Sonate auf Quartett und Symphonie.

Ganz besonderen den Werth der Fantasie über Melodien degradirenden Anstoß hat man daran genommen, daß ihr Thema kein „Originalthema" sei, — für Viele ein untrüglicher Beweis ihres unselbständigen künstlerischen Werthes, dabei auch ein sprechendes Armuthszeugnis für die Schöpfergabe des Komponisten von Fantasien. Als ob bezüglich der letzteren Ansicht der Autor z. B., welcher einen individuellen Gedanken über eine Sache breitet, auch zugleich die Sache noch *erfinden* müsse, über welche er spricht! als ob es nicht eben so werthvoll wäre *den Punkt zu finden*, aus dem sich neue Anschauungen, Erklärungen und Ideen entwickeln lassen! Es fällt gewiß niemandem ein, einem lyrischen Poeten, welcher die Liebe besingt, darum keine Palme reichen zu wollen, weil die Liebe nicht sein Originalthema ist, einem Dramatiker darum die Krone der gestaltenden Phantasie zu verweigern, weil ein anderer die Intrigue erfunden hat: warum soll der Musiker, welcher komponirend mit Tönen spielt oder dichtet, weniger schöpferisch begabt sein, wenn er eine bekannte oder unbekannte, eine beliebte oder unbeliebte aber bereits gestaltete Melodie nimmt und sie in die Tiefe seiner Subjektivität oder auch in das Licht seines Geistes oder in das Leben seines Temperamentes, in das Spiel seiner Phantasie hineinzieht und ihr von hier aus neue Schatten, neues Licht, neues Leben, neue mit ihnen zusammenhängende Gewänder giebt? Nur das Wie? macht die Sache.

Wie das Thema, aus dem der Geist eines Autors *Neues* herausfieht, hiedurch gleichsam zu einem *neuen Thema wird* und wie der Geist, welcher aus ihm *Neues erschaut*, ein

schöpferischer ebenso gut wie der ist, welcher ein Thema erfindet: ebenso wird die Melodie, sobald ihrer Seele neue Klänge entlockt und neue Reize entwickelt werden, zu einer neuen und ebenso ist die Phantasie des Komponisten, welche Neues aus der Melodie herausfühlt, eine schöpferische so gut wie die, welche ein Thema selbst producirt.

Es zeugt von einem argen Mißverständnis über die inneren geistigen Vorgänge und ihren Werth, wenn man eine musikalische Komposition danach taxiren will, ob ihr Thema ein Original- oder ein bereits vorhandenes war. Es ist auch meistens nur die „Opernmelodie", der man so gram ist. Variationen über beispielsweise ein Thema aus einem Oratorium Händel's genießen ein ganz anderes Ansehen als eine Fantasie über eine Melodie aus selbst der hervorragendsten Oper. In den Gedanken Vieler ist unter allen Umständen ein Oratorium ein höheres, geistigeres Produkt als eine Oper; und doch — wer möchte sagen, daß der Werth des „Fidelio" unter dem des „Messias" stehe? Der hohe ethische Gehalt dieser beiden Werke stellt sie in ihrem Werth, trotzdem das eine auf weltlichem, das andere auf kirchlichem Boden steht, ganz gleich. In letzter Instanz wird es überall auf das Was? und Wie? ankommen. Ob ein Thema zu einer Fantasie von Händel, von Beethoven, von Rossini oder von Meyerbeer ist, wird sich im Grunde genommen bezüglich des künstlerischen Werthes der Fantasie gleich bleiben. Das eine wird mehr zur seriösen, das andere mehr zur eleganten, dieses zur dramatischen, jenes zur lyrischen, das hier zur formellen, das dort zur phantastischen Richtung in der Bearbeitung sich eignen. Was der Komponist aus ihm herausfieht und fühlt, wie er sein Sehen und Fühlen formt, das erhebt die Arbeit zum Werth des Kunstwerkes.

Nach dieser Seite hin hat allerdings die Virtuosenepoche mit ihren Fantasien über Opernmelodien kein glänzendes Beispiel gegeben und den Grund zu dem Mißkredit gelegt, welcher noch heutigentags diese Form umnebelt. Es lag aber auch nicht weder in dem geistigen Charakter dieser Kunstperiode noch in ihrer historischen Stellung, ein solches Beispiel werden zu können. Jener — ihr Charakter — gehörte dem amusement an, diese — ihre Stellung — bestimmte sie zu einer künstlerischen Vorstufe, welche technische Mittel und Fertigkeiten dem geistigen Ausdruck wohl ent-

wickelt, doch dabei von höheren Kunstaufgaben absieht; die Fantasie über Opernmelodien war eben ganz und gar bestimmt durch die geistige und materielle Existenz des Virtuosen. Seine geistige Existenz wurzelte in dem Talent seiner technischen Fertigkeit, seine materielle in seiner Rattenfängernatur, deren Lockpfeife in seinen Fantasien über beliebte Melodien lag, welche seine zum Kunststück gewordene Fertigkeit in die glänzendste Beleuchtung setzten. Seine Kompositionen waren Mittel zum Zweck — Selbstzweck des Virtuosen.

Daß gerade die Opernmelodie eine wichtige Rolle dabei spielte, lag gewissermaßen in der Natur der Sache. Der Hörer wollte im Koncertsaal Unterhaltung haben, wobei meist die Musik als Musik und als eine höhere Kunstform ihm sehr nebensächlich war. Melodie! war der allgemeine Ruf, doch hatte man bei ihm in erster Linie die Melodie der italienischen Oper im Sinn; denn diese war die musikalische Sonne der Zeit. Dem Opernkomponisten gehörte unter seinen musikalischen Brüdern die Welt, ähnlich wie dem Romanschriftsteller unter den seinen und es ist nur zu wahr: die Bretter und der Roman sind die Gebiete, auf welchen dem Künstler der Lorbeerkranz der Popularität am ehesten zu theil wird. Wollte der komponirende Virtuos beim Publikum durchdringen, so mußte er wohl oder übel, um sich nicht den Weg zu seiner äußeren Existenz und zum Tagesruhm zu verkümmern, dort anknüpfen, wo er sicher war die Aufmerksamkeit und die Herzen seiner Hörer zu gewinnen. Er holte sich darum von der Bühne die Melodien und behängte sie mit seinem klingenden Schmuck. War er Genie — schaffendes Genie, dann allerdings entwuchsen den Melodien Flügel. Ihren Tönen entstieg eine Seele und die Form der Fantasie ward Kunstwerk. Denn die Genialität und Originalität, die Bildung und die geistigen Ziele des Virtuosen und Komponisten bestimmen die Bearbeitung der Melodien zu höheren Formen und zu bleibendem Werth oder zu jenen Machwerken, welche nur im Dienste der Unterhaltung und Mode die Melodie mit gehaltlosem, dem Ohr des Halbgebildeten schmeichelndem Firlefanz behängen, um als Eintagsfliegen ihre Lebensbestimmung zu finden. Und so sind unter den Unmassen von Fantasien, Divertissements ꝛc. ꝛc. über beliebte als Thema verarbeitete Opernmelodien nicht nur musikalisch kolorirte Modebilder zu finden, sondern auch, um im Bilde zu bleiben, werthvolle Kupferstiche, Aquarellen und

Ölgemälde. Unter ihnen sind Werke, welche trotz der theilweise mit Bann belegten Kompositionsgattung einen bleibenden Werth beanspruchen, ähnlich wie Beethoven's Variationen über einen Diabelli'schen Walzer oder über ein Thema seiner „Ruinen von Athen", welche dieser Gattung ebenfalls beizuzählen sind.

Die puritanische Kritik hat wohl diese ganze Gattung als nicht kunstfähig auf echtem Kunstgebiet in den Salon verwiesen, doch sind gerade hier auf dem Gebiet der Salonmusik die poesievollsten und edelsten Tonblüthen unseres Jahrhunderts mit erwachsen und haben der Musik als solcher — nicht nur der Klavier-, sondern der gesammten Musik — so viel Anregung gegeben, daß das sie beschränken wollende Urtheil für die Praxis kein positives Gewicht und keine positive Geltung mehr hat. Es kommt auch bei der Salonmusik darauf an, welche Atmosphäre in ihrem Hintergrund steht. Der Ton im Salon des Emporkömmlings wird immer ein anderer sein als der Ton im Salon der Gesellschaft, wo die Verfeinerung des Geistes und der Form durch Generationen hindurch den Grundton angegeben hat.

Liszt's Bearbeitungen von Melodien, vor allem seine Fantasien über solche sind — obwohl im Zusammenhang mit dem Salon und dem Koncertsaal, auch mit den Bedürfnissen des Tages und des Momentes stehend — darum doch weder Tages- noch Modeprodukte. Wie zum Beispiel der Komponist Chopin den Rhythmen des Walzers und den Accenten der Mazurek ein unveräußerliches Kunstrecht erworben hat, so sind jene Arbeiten Liszt's eine form- und inhalterweiternde Macht auf dem Gebiet zunächst der Klaviermusik geworden. Der Salon, welcher hier bei Liszt wie bei Chopin im Hintergrund steht, ist der Salon der hervorragendsten, an der Spitze der Gesellschaft und der Zeit stehenden Geister.

Liszt's Fantasien über Opernmotive, welche mit der Zeit auf die Klaviermusik so eingreifend wirken sollten, fanden ihre ersten Anfänge in dem seiner Genfperiode angehörenden zweiten Theil seiner Klavierkompositionen — meistens Virtuosenstücke. Hatten sie auch nach kompositorischer Richtung hin in seinen früheren Kompositionen insbesondere durch eine geistige Vertiefung der Ornamentik und Passage (XIII. Kapitel) ihre künstlerischen Vorstufen hinter sich, so war doch das, was sein erstes großes Virtuosenstück — die „Glöckchen-Fantasie" nach Paganini — Neues in sich trug, noch keineswegs entwickelt und gab noch kaum eine

Ahnung von dem, was die Virtuosenstücke, speciell die Fantasie über Opernmelodien, in seinem Geiste noch werden sollten. Jetzt zeigt sich das frühere Princip: Ornamentik und Passage dem Tonstück organisch einzubilden nicht nur ausgeprägter — es zeigt sich auch im umfassendsten und eingehendsten Sinn den melodischen Motiven und den Einzeltheilen ihrer Bearbeitung übertragen und das, was Liszt vor seiner Genfperiode mehr nur vorgeschwebt und er mehr nur in Umrissen gegeben hatte, tritt uns nun ausgebildet zur Blüthe entgegen, neben welcher jedoch schon wieder neue Sprößlinge mit dem unverkennbar schöpferischen Streben den Virtuosenstücken ein künstlerisches Ideal zu erringen emportreiben.

Im Vergleich und im Gegensatz zu der nur äußerlich aufgeputzten und geistig wie formell zusammenhangslosen, ja meist sinnlosen Art der Melodienverarbeitungen, wie sie im allgemeinen während der ersten drei Decennien unseres Jahrhunderts herrschten, tritt bei Liszt das bewußte Ringen nach künstlerischem Gehalt, nach künstlerisch gestalteter Form, endlich nach organischer Einheit beider in den Vordergrund. Das Sinnlose des melodischen Aufputzes, wie es während der genannten Zeit gang und gäbe war, und jede Melodie, die ernste wie die heitere, unterschiedslos mit buntem Flimmer und nichtssagendem, unmotivirtem Passagenwerk umgab, überwand er und aus jeder seiner Kompositionen leuchtet das Princip heraus die Bearbeitung der melodischen Motive mit dem Charakter derselben auf das innigste zu vereinigen, eigentlich die Bearbeitung aus ihnen hervorgehen zu lassen — ein Princip, das seine volle Anwendung und Würdigung erst durch ein anderes sich auf die Behandlung der Melodie beziehendes fand.

Zur Zeit der Virtuosenepoche wurde die Melodie meist variirt, aber nur zum Zweck der Brillanz — eine rein formelle und technische Arbeit. Liszt variirte die Melodie ebenfalls häufig, ging jedoch dabei von einem ganz andern Gesichtspunkt aus. Die geistige Leere der nur formellen und nur brillanten Arbeit widerte ihn an. Ihm war die Melodie ein festgehaltener Ausdruck einer Grundstimmung, der Typus eines Charakters, der vor allen Dingen gewahrt sein muß. Wie aber beispielsweise eine Landschaft, welche ebenfalls eine festgehaltene Form ist, dennoch, je nachdem die Sonne über ihr steht, die Wetter über ihr dahin ziehen, die Tages- und Jahreszeiten auf sie einwirken, unter verschiedenem, sogar entgegengesetztem Stimmungsausdruck erscheinen kann, ohne

daß hiedurch die Grundform — die Landschaft — aufgehoben ist, so war ihm ein und dieselbe Melodie, in das Prisma des Geistes gestellt, der verschiedenartigsten Beleuchtung und des reichsten Stimmungsspieles fähig. Die Variation war ihm ein aufgefangener Strahl dieses Prisma. Melancholisch, glänzend, schmeichelnd, phantastisch, stürmisch, leidenschaftlich, religiös, wie eben die Farbe des Strahles war, welcher auf die Melodie fiel,— immer war sie Leben, wirkliches Leben, nie nur Form, nie nur leeres Spiel.

Diese geistige Vielfarbigkeit führte Liszt auch hier auf dem Gebiet der Fantasie zu dem oft erwähnten Reichthum nicht allein der wohlklingenden und neuen Harmonien, sondern zu dem Reichthum der charakteristischen Harmonien und Modulationen, wie er nur dem schöpferischen Quell des Genies entspringen kann. Diese, aus der Melodie herausgefühlt und herausgeschaut, wurde die Grundlage seines Passagenwerks und seiner Ornamentik. Nun gab es kein flaches Passagenspiel mehr: es war gleichsam theils auf melodisch-modulatorischem Tonstrom ciselirt theils aus ihm herausgeflossen, wobei die jedesmalige Art des geistigen Farben- und Stimmungsspiels seine Charakteristik bestimmte. Die Passage war nicht mehr der Passage wegen da sondern als Mittel zur charakteristischen Darstellung. Melodie und Bearbeitung waren nicht mehr Zwei sondern Eins. Hiemit war ein wesentlicher Schritt zur künstlerischen Gestaltung und zum künstlerischen Inhalt der Fantasie über Melodien gewonnen.

In der Variation fand Liszt zugleich den günstigen Boden, den an den Virtuosen gestellten Aufgaben bezüglich seiner technischen Fertigkeit, Rechnung tragen und sie zu höchstem Glanz und größter Bravour steigern zu können. Kam sie durch die von ihr bedingten thematischen Wiederholungen dem Princip, die Melodie in die Peripherie des geistigen Lebens — in das subjektive Gefühl, in die Beleuchtung des Gedankens, in das Spiel der Phantasie, in das Wogen des Temperamentes — zu stellen, formell entgegen, so gab sie ihm andererseits die Grundlage zu der vom Virtuosen so unzertrennlichen technischen Glanz- und Prachtentfaltung, zu welcher allerdings die knappe Variationform sich nicht zu eignen scheint und sich auch nicht eignen kann, was mit dem erstgesagten gewissermaßen im Widerspruch steht. Darum sei hier gleich bemerkt, daß Liszt die Variation als eine in sich abgeschlossene Form zur Basis seiner Idee wohl nahm, das

Abgeschlossene derselben aber aufhob, Anfang und Ende durch Passage und Zwischenwerk miteinander verwob, ihre enge Periodisirung in eine freiere Form verwandelte und hiedurch auf der einen Seite den von seinem Gedanken verlangten Fluß der Form und nach anderer Seite die größeren formellen Dimensionen schuf, ohne welche eine technische Prachtentfaltung zu den Unmöglichkeiten gehört. Liszt löste die Variationform theils in die Form der Fantasie auf theils stellte er sie die Melodie variirend in diese Form. Die Variation als eine Specialform ward hiemit Bestandtheil einer anderen und größeren Form und dieser unter- und beigeordnet, sie ward Mittel zum Zweck, während sie vor dem — vom Standpunkt der Form aus — sich selbst Zweck war.

Diese weitere, größere und freiere Form war für Liszt der Boden zur Prachtentfaltung des Ausdrucks und der Technik, für die er hiemit ein wesentliches Mittel zur Steigerung der Bewegung und der Kraft schuf, wie sie unter allen schaffenden Tonkünstlern außer ihm kaum ein zweiter besessen hat. Sie ist das mächtige Crescendo, das bei Besprechung seiner von der Alpenwelt empfangenen Eindrücke bereits Erwähnung fand, und das vielleicht bei nur einem anderen Künstler, welcher jedoch auf einem der Musik entgegengesetzten Boden steht, zu finden ist: bei Michel Angelo. Bei den Marmorbildern dieses Meisters sind die Steigerungen der Bewegung und der Kraft bis zu einer Höhe getrieben, von welcher sein Biograph Hermann Grimm sagt, daß sie „die Bewegung einer Gestalt bis zur losplatzenden Heftigkeit steigere".

Liszt's Steigerungen, jede als ein Crescendo gedacht, dehnen sich nicht auf eine gewisse Zahl von Takten, auf eine Passage aus: nein, gleichzeitig eine Steigerung der Ideen erstrecken sie sich auf ganze Reihenfolgen von Sätzen und Passagenketten, sich entwickelnd, ohngefähr so, wie die Berge als Hügel im Thal beginnen und nach und nach anschwellen zur Höhe und in die Breite und sich mehren und gruppiren zum Höhenzug des Gebirges. In diesen Steigerungen, welche in den Fantasien Liszt's oft bis zu unbeschreiblich großartigem Tonstrom, ja bis zur Überströmung anschwellen und allen Glanz und alle Vielseitigkeit der technischen Mittel und Erfindung bis zu ihrer äußersten Höhe entfalten, ohne sie vom geistigen Inhalt zu trennen, liegen die dem Virtuosen dienenden Elemente und zugleich seine neuen Errungenschaften. Sie stellten nicht nur die höchsten Anforderungen an seine

Technik, sondern setzten bei ihm auch die größte Vielseitigkeit des Geistes und ein lebendiges Spiel der Phantasie zu ihrer Exekutirung voraus.

Diese Technik und Idee im Hintergrund habenden Steigerungen Liszt's wirkten noch nach anderer Seite auf Wesen und Form der hier in Rede stehenden Gattung von Klavierstücken ein. So neu und hinreißend sie auch in ihrer Wirkung, in ihrer Gestaltung und als Stimmungserguß waren, entsprachen sie doch nicht so ganz der höheren künstlerischen Idee, welche für derartige Steigerungen und für größere formelle Dimensionen Satz und Gegensatz des Inhalts verlangt. Auch hier fand er den Weg.

Die komponirenden Virtuosen der vor-dreißiger Jahre hatten bei ihren Fantasien meist mehrere Melodien einer oder auch verschiedener Opern zur Grundlage genommen. Bei ihrer Zusammenstellung schien jedoch nur ihre Popularität den Ausschlag zu geben und kein künstlerisches Princip ihre Auswahl zu leiten. Sie waren nicht mit Rücksicht darauf gewählt, ob ihr Charakter sich wie Satz und Gegensatz zu einander verhalte und durch einen solchen Kontrast sich ein Stimmungsgemälde entfalten lasse, das nach künstlerischen Bedingungen entworfen sei: sie gingen nur dem Gedanken nach, beliebte Melodien in eine klingende Reihe zu bringen. An diesen unkünstlerischen Gestaltungen erkannte Liszt den neuen Pfad, den er einzuschlagen hatte, um als Virtuose den Künstler in keiner Weise preisgeben zu müssen. Er faßte die Idee: die Melodien so zu wählen, daß sie durch ihren Kontrast und doch durch eine gewisse Zusammengehörigkeit zu einem dramatischen Bild, zu einer Scene sich entfalten ließen; dabei sollte der allgemeine Charakter der Oper, welcher die Motive entnommen waren, gleichsam als allgemeine Tonfarbe der Stimmung im Hintergrund der Fantasie schweben, so, daß eine geistige Verbindung zwischen beiden, zwischen der Oper und dem Klavierstück fühlbar bliebe.

Dieser Gedanke vollendete das Ideal, welches Liszt der Fantasie über Opernmelodien errang. Die dem Virtuosen dienenden technischen Mittel waren durch denselben bis in ihre letzte Spitze hinein ideedurchdrungen, der letzte Rest war getilgt, den ein den Selbstzweck verfolgendes Virtuosenthum ihr übrig gelassen und der Geistesstempel echter Kunst ihr gewonnen.

Mit seiner neuen Idee griff Liszt hinein in die Partituren der Weltopern und holte sich aus ihnen die für sie brauchbaren Melodien, über welche er mit sprühender Schöpferkraft den unbeschreiblichen Zauber seiner Ornamentik, seiner neuen technischen Ausdrucksmittel, der sinnigsten, poesievollsten und geistreichsten Kombinationen in einer Fülle ergoß, die an den Frühling gemahnt, welcher alle Lebenstöne ebenso verschwenderisch wie berauschend zum Erklingen bringt. So entstanden allmählich alle jene großen Schöpfungen für den Koncertsaal, welche die höchste Virtuosität mit dem höchsten Künstlergeist zu verschmelzen suchten. Es entstanden seine „Sonnambula-", seine „Robert-", seine „Don Juan-Fantasie", seine „Propheten-Illustrationen" und andere, denen sich viele seiner Paraphrasen, unter ihnen die „Rigoletto-" und „Ernani-Paraphrasen", mit gleichem Streben anreihten — alles „Virtuosenarbeiten", die sich jedoch zweifellos den Klavierwerken einreihen, welchen der Vorzug eingeboren ist Generationen zu überdauern.

Die Fantasien und Bearbeitungen von Melodien, welche die Vorgänger der soeben erwähnten Schöpfungen wurden, sind, wie schon gesagt, die seiner Genfperiode und stellen sich folgendermaßen zusammen:

Grande Fantaisie [1]) opus 5 No. 1
sur la cavatine de l'opera Niobé de Paccini
I tuoi frequenti palpiti.

Fantaisie romantique opus 5 No. 2
sur deux mélodies Suisses. [2])

Rondo fantastique opus 5 No. 3
sur un thême Espagnol: El Contrabandista. [3])

Grande Fantaisie opus 7,
Réminiscences de Puritains. [4])

---

1) Die älteren deutschen Ausgaben: 1837 Hofmeister in Leipzig und 1839 Haslinger in Wien, tragen den Titel: »Divertissement«; eine spätere: 1843 Schlesinger in Berlin, hat den obigen.

2) Deutsche Ausgabe: 1839 Haslinger.

3) Deutsche Ausgaben: 1837 Hofmeister; 1839 Haslinger; 1841 Schuberth & Co. —

4) Deutsche Ausgabe: 1837 Les fils de B. Schott.

Grande Fantaisie opus 8 No. 1
sur »La Serenata e L'orgia« de Rossini.

2me Fantaisie opus 8 No. 2
sur »La Pastorella dell' Alpi e Li Marinari« de Rossini.[1])

Grande Fantaisie brillante opus 9,
Réminiscences de La Juive.[2])

Fantaisie dramatique opus 13,
Réminiscences de Lucia de Lammermoor.[3])

Liszt machte ebenfalls in Genf seinen ersten Walzerversuch mit seinem:

Grande Valse di Bravura opus 6,

eine Komposition voll Anmuth und poetischer Reize.

Den Beschluß dieser Arbeiten endlich bildet ein sehr brillantes, durch gemeinschaftliches Musiciren mit dem hochgefeierten Geiger Charles Philippe Lafont angeregtes Duo für Klavier und Violine, ein blitzendes Virtuosenstück für den Koncertsaal:

Grand Duo concertant
sur la Romance: »Le Marin« de Lafont
pour Piano et Violon.

Dieses so eben genannte Duo blieb der einzige Versuch Liszt's nach dieser Richtung hin. Einige spätere Duo's von ihm sind Übertragungen aus seinen symphonischen und chorischen Werken.

Mit diesen Kompositionen hat Liszt sein Streben sich mit den Bearbeitungen von Melodien auf künstlerischen Boden zu stellen und das vorhin besprochene Princip durchzuführen, nach allen Seiten hin dargelegt. Schon an den Bezeichnungen der Fantasien ist ersichtlich, wie sehr er ihnen Vielseitigkeit des Charakters zu gewinnen trachtete. Nach dem Charakter der jemaligen Motive bearbeitete und bezeichnete er den der einen Fantasie

1) Deutsche Ausgabe beider Fantasien: 1837 Les fils de B. Schott.
2) Deutsche Ausgaben: 1836 Hofmeister; 1838 Schlesinger.
3) Deutsche Ausgabe: 1840 Hofmeister.

mit „romantisch", den der anderen mit »grande«, den der dritten, der vierten und fünften mit „phantastisch", „brillant" und „dramatisch" — eine ganze Reihenfolge specifischer Aufgaben für diese Gattung der Klaviermusik.

Die »Fantaisie romantique« über zwei damals am genfer See beliebte Schweizermelodien, von denen die eine Sehnsucht, die andere Heimweh (la nostalgie) ausdrückt und denen gegenüber heitere Motive des Kuhreigens und des Hirtenlebens stehen, ist ein freies Stimmungsbild aus den Alpen. Die heiteren Motive und die Melancholie sind die gegensätzlichen Stimmungsmotive, aus welchen dieses Bild sich entfaltet. Letztere, die Melancholie, ist von reizenden Pastoralsätzen umgeben, als sollte die Heiterkeit Sehnsucht und Trauer verscheuchen. Und in der That, sie siegt. Die heiteren Motive entwickeln sich in einem rondoartigen Satz vor dem Finale zu einem köstlichen Aufschwung von Lebensmuth und jugendlichem Stürmen. Klingen auch ernstere Töne dazwischen, sie müssen dem sprühenden Leben weichen. In diese Fantasie klingen Liszt's Alpenwanderungen stoffgebend hinein. Sie imitirt den Ranz des vaches, spielt mit dem Echo in den Bergen und möchte die Sonnenstrahlen aus den Lüften holen.

Die Fantasie opus 8 No. 2 ist ebenfalls ein Schweizerstück, das jedoch nicht die Natur sondern den Salon zu seinem Hintergrund hat. Wie die „romantische Fantasie", ebenso erstrebt sie und die andere zu opus 8 gehörende Fantasie, obwohl die Übertragung der Salonarien von Rossini ihr Mittelpunkt und wesentlicher Theil, insbesondere aber die „Niobe-", die „Puritaner-", und die „Jüdin-Fantasie", durch den Kontrast ihrer Motive eine ideelle und künstlerische Grundlage im Sinne des besprochenen Princips. Sie bewegen sich auf breiten Dimensionen und stehen formell im Anschluß an die Variation und die klassische Fantasieform, sind jedoch dabei in ihren Einzelsätzen nicht abgeschlossen in sich wie die Variation und die Sätze der Fantasie, sondern zeigen das Bestreben dieselben miteinander in Fluß zu bringen, ähnlich wie das moderne Princip der Oper die abgeschlossenen Formen der Arien und Duetten in den dramatischen Fluß eines Aktes aufgelöst hat. Mit einem Wort: sie sind auf dem Gebiet der Fantasie über Opernmotive die Hinwendung der Form zur Idee, peciell zu dem Liszt vorschwebenden Gedanken die sogenannten

Virtuosenstücke in der angegebenen Weise zum Kunstwerk zu erheben.

Die „Lucia-Fantasie", vom Komponisten mit „dramatisch" bezeichnet, ist weniger breit ausgesponnen als die letztgenannten drei Kompositionen. Sie ist mehr eine sinnig gedachte und brillante Paraphrase des Sextetts: „Hah! was läßt den Ruf der Rache", als eine dramatische Fantasie, zu welcher auch hier die gegensätzliche Melodie fehlt; denn die dramatische Form verlangt vor allem Satz und Gegensatz. Das „dramatisch" bezieht sich bei ihr auf den Charakter der Lucia als Heldin der Oper und des Sextetts überhaupt.

Im Ganzen genommen und im Rückblick auf frühere hierher gehörige Arbeiten setzt auch dieser Theil der der Genfperiode angehörigen Kompositionen die „schöpferischen Keime" (XIII. Kapitel) theils Blüthen treibend theils weiter sprossend fort.

Liszt's „Niobe"-, seine „Jüdin"- und „Puritaner-Fantasie", von denen er die ersteren beiden im Winter 1835 auf 1836, die letztere im Herbst 1836 komponirt hat, zählen zu seinen brillantesten und effektreichsten Koncertstücken jener Zeit, die aber auch nur er zu exekutiren verstand. Erst in den vierziger Jahren wagten sich die zeitgenössischen Virtuosen an ihren Vortrag. Unter ihnen gehört die jugendliche Klara Wieck (die spätere Frau Schumann) zu den ersten, welche muth- und geistvoll genug waren, Koncertstücke Liszt's öffentlich interpretiren zu können. Zu ihren Lieblingspièçen, mit denen sie vielfache Erfolge sich errang, gehörte die „Niobe"- und „Lucia-Fantasie".

Auch dieser Theil der Klavierkompositionen Liszt's trägt größtentheils Widmungen — die Spuren seiner vielen persönlichen Beziehungen:

Die »**Niobe-Fantasie**« opus 5 No. 1 à Madame la Comtesse de Miramont;

die »**Fantaisie romantique**« opus 5 No. 2 à Mademoiselle Valérie Boissier;[1])

das Rondo »**El Contrabandista**« opus 3 à Mad. George Sand;

1) Mlle. Boissier war eine genfer Schülerin Liszt's, die sich unter ihrem späteren Namen Madame de Gasparin als Schriftstellerin protestantisch-pietistischer, doch edler Richtung in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat.

die »**Puritaner-Fantasie**« opus 7 à Mad. la Princesse Belgiojoso;
die »(**Rossini-**) **Fantasie**« opus 8 No. 1 à Mad. Montgolfier;[1]
die » » » » 2 à Mademoiselle Hermine de Musset;[2]
die »**Jüdin-Fantasie**« opus 9 à Mademoiselle Clemence Kautz;[3]
die »**Lucia-Fantasie**« opus 13 (ohne Widmung);
der »**Bravour-Walzer**« opus 6 à Mr. Peter Wolf.[4]
das »**Grand Duo**« (ohne Widmung).

Trotz dieser reichen Produktivität, welche Liszt in Genf entwickelte, aber angesichts dessen, daß sie dem Klavier sich widmete und weder zur Oper noch zur Symphonie sich wandte, blieb das Mißtrauen gegen sein höheres Kompositionstalent. Das Thema: „Er kann nicht komponiren" — spann sich fort. Nur Berlioz, das bahnbrechende Genie, erkannte den echten Götterfunken. Nur er rief in jener Zeit aus, als er von Liszt zum ersten Mal die „Jüdin-Fantasie" spielen hörte: »On a aujourd'hui le droit de tout attendre de Liszt comme compositeur!«

Seine Freunde drängten ihn von allen Seiten der Welt den Beweis seines Könnens zu geben und dem Orchester sich zuzuwenden, aber er schüttelte den Kopf und blieb bei dem Klavier. Er hatte das Gefühl hier noch neue Mienen erschließen zu können, die nur er zu finden berufen sei. Ohne Anmaßung, ohne Eitelkeit, aber voll Liebe und Glauben hielt er an diesem Gefühl fest. In diesem Sinne schrieb er im Herbst 1837 an A. Pictet durch die Gazette musicale:

---

1) Mme. Montgolfier gehörte ebenfalls zu seinen genfer Schülerinnen und war später in Lyon als Lehrerin des Klavierspiels thätig.

2) Mlle. Herm. de Musset, die Schwester des Dichters Alfred de Musset, gehörte ebenfalls zu seinem Schülerkreis.

3) Mlle. Clemence Kautz, eine Genferin, war desgleichen eine Schülerin Liszt's. Sie wurde eine Schwiegertochter Konrad Kreutzer's.

4) Mr. Peter Wolf zählte zu den ersten Schülern des siebzehnjährigen Liszt in Paris. Zur Zeit Liszt's in Genf war er als Lehrer daselbst thätig. Später war er, nebenbei gesagt, der Lehrer der als Wagner-Propagandistin in musikalischen Kreisen viel genannten Madame Moukhanoff, geborenen Gräfin Nesselrode, † 1874.

„Ich vergesse vor allem, daß Sie als guter und treuer Freund mit Sorge dem ziemlich langsamen und bis jetzt auch ziemlich hinkenden Gang meiner musikalischen Arbeit folgen, daß Sie mir Rechenschaft über meine Arbeitsstunden abfordern und daß Sie erstaunt sind — Sie auch! — mich ausschließlich mit dem Klavier beschäftigt zu sehen und mich nicht besonders eilig finden das weitere Feld der dramatischen und symphonischen Komposition zu betreten.

Sie ahnen kaum, daß Sie damit einen mir empfindlichen Punkt berührt haben. Sie wissen nicht, daß mir vom Verlassen des Klavieres sprechen so viel ist, als mir einen Tag der Trauer zeigen, mir das Licht rauben, das einen ganzen ersten Theil meines Lebens erhellt hat und untrennbar mit ihm verwachsen ist. Denn sehen Sie: mein Klavier ist für mich, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd — mehr noch! es war ja bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben! Es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den heißen Tagen meiner Jugend bewegt hat; ihm hinterlasse ich alle meine Wünsche, meine Träume, meine Freuden und Leiden. Seine Saiten erbebten unter meinen Leidenschaften und seine gefügigen Tasten haben jeder Laune gehorcht!

Können Sie nun wollen, daß ich es verlasse, um nach den glanzvolleren und klingenderen Erfolgen des Theaters oder des Orchesters zu jagen? O nein! Selbst angenommen, daß ich für derartige Harmonien schon reif genug wäre — was Sie ohne Zweifel zu früh voraussetzen —: selbst dann bleibt es mein fester Entschluß das Studium und die Entwickelung des Klavierspiels erst aufzugeben, wenn ich alles gethan haben werde, was nur irgend möglich, was mir heutigentags zu erreichen möglich ist.

Vielleicht täuscht mich der geheimnisvolle Zug, der mich so sehr an dasselbe fesselt, aber ich halte das Klavier für sehr wichtig. Es nimmt meiner Ansicht nach die erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente ein: es wird am häufigsten gepflegt und ist am weitesten verbreitet. Diese Wichtigkeit und Popularität verdankt es der harmonischen Macht, welche es fast ausschließlich besitzt und in Folge deren es auch die Fähigkeit hat die ganze Tonkunst in sich zusammenzufassen und zu koncentriren. Im Umfang seiner sieben Oktaven umschließt es den ganzen Umfang eines Orchesters und die zehn Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wiederzugeben, welche durch den Verein von Hunderten von Musi-

cirenden hervorgebracht werden. Durch seine Vermittelung wird es möglich Werke zu verbreiten, die sonst von den Meisten wegen der Schwierigkeit ein Orchester zu versammeln ungekannt bleiben würden. Es ist sonach der Orchesterkomposition das, was der Stahlstich der Malerei ist, welche er vervielfältigt und vermittelt; und entbehrt er auch der Farbe, so ist er doch im Stande Licht und Schatten wiederzugeben.

Durch die bereits gemachten Fortschritte und die anhaltende Arbeit der Klavierspieler erweitert sich die Aneignungsfähigkeit desselben von Tag zu Tag. Wir machen gebrochene Akkorde wie die Harfe, lang ausgehaltene Töne wie die Blasinstrumente, staccati und tausenderlei Passagen, welche vormals nur auf diesem oder jenem Instrument hervorzubringen möglich schienen. Durch die voraussichtlichen Verbesserungen im Baue des Klaviers bekommen wir jedenfalls einmal die Mannichfaltigkeit der Klänge, welche uns bis jetzt noch fehlt. Die Klaviere mit Baßpedal, das Polyplektron, die Klavierharfe und noch andere unvollkommene Versuche sind ein Beweis des allgemein sich fühlbar machenden Bedürfnisses nach Erweiterung desselben. Die ausdrucksfähigere Klaviatur der Orgel wird den natürlichen Weg zu der Erfindung von Klavieren mit zwei bis drei Klaviaturen zeigen und so den friedlichen Sieg vollenden.

Obwohl wir noch immer sehr nothwendiger Bedingungen, nämlich die Verschiedenheit der Klangfarbe entbehren, so ist es doch schon gelungen befriedigende symphonische Wirkungen hervorzubringen, von denen unsere Vorfahren noch keinen Begriff hatten; denn die Arrangements, welche bis daher von großen Instrumental- und Vokalkompositionen gemacht wurden, beweisen durch ihre Armuth und eintönige Leere nur zu sehr das geringe Vertrauen zu den Hilfsmitteln dieses Instrumentes.

Mit den schüchternen Begleitungen, den schlecht vertheilten gesanglichen Theilen, den mageren Akkorden wurde eher ein Verrath an der Idee Mozart's oder Beethoven's begangen, als daß sie übersetzt worden wäre.

Wenn ich nicht irre, habe ich zuerst die Veranlassung zu einem anderen Verfahren durch die Partitur der Symphonie fantastique gegeben. Ich habe mich gewissenhaft bestrebt, als ob es sich um die Wiedergabe eines heiligen Textes handelte, nicht nur das musikalische Gerüst sondern auch alle Einzelwirkungen, sowie

die vielfachen harmonischen und rhythmischen Zusammensetzungen dem Klavier zu übertragen. Die Schwierigkeit hat mich nicht abgeschreckt. Meine Liebe zur Kunst verdoppelte meinen Muth. Obgleich ich mir nicht schmeichle, daß dieser erste Versuch ein vollständig gelungener sei, so wird er doch den Vortheil haben, daß er den künftig zu gehenden Weg vorzeichnet und es in Zukunft nicht mehr erlaubt sein wird die Werke der Meister so zu arrangiren, wie man es bis zur gegenwärtigen Stunde gethan hat. Ich habe meiner Arbeit den Titel Klavierpartitur gegeben, um meine Absicht dem Orchester Schritt für Schritt zu folgen und demselben nur den Vorzug der Massenwirkung und Mannichfaltigkeit der Töne zu überlassen recht deutlich zu erkennen zu geben.

Was ich für die Symphonie von Berlioz unternommen, setze ich jetzt mit den Symphonien Beethoven's fort. Das ernste Studium der Werke dieses Meisters, die tiefe Empfindung ihrer fast unendlichen Schönheiten, andererseits die Hilfsmittel, mit denen mich ein beständiges Studium des Klavierspiels vertraut gemacht hat, machen mich vielleicht weniger unfähig die schwierige Aufgabe eher als mancher Andere zu bewältigen.

Schon sind die vier ersten Symphonien Beethoven's übertragen, die anderen folgen binnen kurzem nach. Dann lege ich diese Arbeiten bei Seite; denn es ist ja nur nöthig, daß jemand gewissenhaft vorangegangen ist. Andere werden sie zukünftig sicherlich gerade so gut, ja viel besser als ich fortsetzen.

Die bisher gebräuchlichen Arrangements sind dann unmöglich gemacht: man möchte sie viel lieber Derangements nennen, eine Bezeichnung, die ebensowohl für die endlosen Capriccios und Phantasien, mit denen man uns überfluthet und die aus Motiven jeder Art und jeder Gattung wohl oder übel zusammengeflickt worden, passen würde. Wenn ich derartige Kompositionen betrachte, die pomphaft mit dem Namen ihres Autors versehen kaum einen andern Werth besitzen als den, welchen die größere oder geringere Beliebtheit der Oper, der ihre Motive entnommen, ihnen gegeben, fallen mir immer Pascal's Worte ein: „Gewisse Schriftsteller sagen stets, wenn sie von ihren Werken sprechen: ‚mein Buch, mein Kommentar, meine Geschichte' ꝛc. Sie gleichen dem Bürger, der Grundeigenthümer ist und das „bei mir" beständig auf der Zunge hat. Es wäre besser: sie sagten in Anbetracht

dessen, daß oft weit mehr fremdes als eigenes Gut darin ist: ‚unser Buch, unser Kommentar, unsere Geschichte' ꝛc. ꝛc."

Das Klavier hat also einerseits die Fähigkeit der Aneignung, die Fähigkeit das Leben Aller in sich aufzunehmen; andererseits hat es sein eigenes Leben, sein eigenes Wachsthum, seine individuelle Entwickelung. Es ist, um uns eines Wortes aus dem Alterthum zu bedienen, Mikrokosmus und Mikrodeus — kleine Welt und kleiner Gott. Von dem Standpunkt individuellen Fortschritts aus sichern ihm Werth und Zahl der für dasselbe geschriebenen Kompositionen den Vorrang. Historische Forschungen würden ergeben, daß von seinem Ursprung an eine ununterbrochene Reihe ausgezeichneter Spieler, aber auch vorzüglicher Komponisten sich mit Vorliebe mit ihm beschäftigt hat. Die Klaviermusik Mozart's, Beethoven's, Weber's ist nicht die geringste Urkunde des Ruhmes dieser Meister: sie bildet sogar einen wesentlichen Theil der Erbschaft, die sie uns übermacht haben. Auch sie waren zu ihrer Zeit bedeutende Klavierspieler und haben nie aufgehört für ihr Lieblingsinstrument zu schreiben. Ich möchte behaupten, daß in gewissen Klavierstücken von Weber ebensoviel Leidenschaft liegt wie in der „Euryanthe" und im „Freischütz"; ebensoviel Wissen, Tiefe und Poesie in Beethoven's Sonaten wie in seinen Symphonien.

Wundern Sie sich demnach nicht, daß ich, ihr demüthiger Jünger, danach strebe — wenn auch nur aus der Ferne! — ihnen zu folgen, daß mein erster Wunsch, mein größter Ehrgeiz darin besteht, den Klavierspielern nach mir einige nützliche Unterweisungen, die Spur einiger errungener Fortschritte, ein Werk zu hinterlassen, das einstmals in würdiger Weise von der Arbeit und dem Studium meiner Jugend Zeugnis ablegt.

Schließlich muß ich Ihnen noch bekennen, daß ich mich der Zeit, in der man mir des guten Lafontaine's Fabeln zum Auswendiglernen gab, noch nicht ganz entrückt fühle und ich mich noch recht gut des allzugierigen Hundes erinnere, der den saftigen Knochen aus der Schnauze fallen ließ, um nach dessen Schatten zu haschen. Lassen Sie mich denn friedlich an meinem Knochen nagen. Die Stunde kommt vielleicht nur zu früh, in der ich mich selbst verliere, indem ich einem ungeheuren unfaßbaren Schattenbild nachjage."

XXI.

„Der Liszt-Thalberg-Kampf."

Zwei Episoden in Paris und ein Brief Liszt's als Epilog.

(Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840.)

I. Thalberg in Paris. Der Enthusiasmus für ihn. Die Stimmung gegen Liszt. Liszt giebt zwei Privatkoncerte in Paris. Berlioz über Liszt. Thalbergianer und Lisztianer. Liszt reist zurück nach Genf. II—III.

I.

Und hatte diese Stunde nicht bereits angefangen für ihn zu schlagen? Waren nicht seine Kompositionen, seine Virtuosenideale bereits ein Jagen nach dem „Unfaßbaren"? Seine Virtuosität, seine Kompositionen hatten neue Kreise gezogen und seine pariser Künstlerthaten berichteten von schwindelerregenden Dingen. Er war als Virtuos nicht hinter dem Komponisten zurückgeblieben. Er hatte mit seinem im Frühjahr 1836 nach Paris unternommenen Ausflug von der Integrität seines pianistischen Genies, aber auch von der in Genf gewonnenen größeren Ruhe und Reife ein alles überragendes Zeugnis abgelegt. Sein zweiter periodischer Aufenthalt in Paris (nach Genf, December 1836 bis Ende April 1837) hatte den ersten noch überboten.

Wenden wir uns diesen Vorgängen im Koncertsaal zu!

Ein besonderer Vorfall hatte im Frühjahr 1836 Liszt veranlaßt gegen seinen ursprünglichen Vorsatz die Seinestadt zu betreten und, obwohl die musikalische Saison vorbei war, dennoch die musikalische Welt um sich zu versammeln. Es war mit dem Beginn dieses Jahres der wiener Pianist Sigismund Thalberg zum ersten Mal in den Mauern der Weltstadt erschienen. Sein Name, bis jetzt in Paris noch ungekannt, wurde plötzlich,

nachdem er im Januar in einem Konservatoriumskoncert gespielt und hierauf mehrere Koncerte selbst gegeben hatte, zum Losungswort des musikalischen Paris. Seine brillante Technik, die außerordentliche Ruhe seines Spiels, das aristokratisch Abgemessene seines Vortrags, sein klangvoller Ton — alles das riß das Publikum zu einem Enthusiasmus hin, wie ihn zu jener Zeit unter den Pianisten nur Liszt geerntet hatte. Der gleiche Enthusiasmus wurde den Kompositionen Thalberg's zu Theil, deren reiner Kunstwerth allerdings nur ein ephemerer war, die aber damals durch einige Neuheiten überraschten und die Kritik blendeten. Es waren Neuheiten des Effekts und der Technik, welche sie mit dem Werth der Kompositionen selbst verwechselte.

Dieser Effekt, inzwischen technisch längst verallgemeinert, bestand aus harfenartigen Arpeggien, welche eine Melodie oben und unten, durch alle Oktavlagen umrauschten, während sie selbst in den Mittellagen ruhig und jene übertönend ihre Weise fortsetzte, — in jenen Tagen ein pianistisches Wunder, der Glanzpunkt der „Moses-Fantasie" Thalberg's! Die Ausführung desselben besteht aus der bekannten Arbeitsvertheilung an Finger und Hände, nach welcher, während die Hände kreuzweise die fortlaufende Passage ausführen, die Daumen im Moment des Ablösens der Hände abwechselnd die Melodie vortragen, deren Töne durch die größere Kraft und den höheren Fall des Daumens eine die Passage überragende Fülle des Klanges entwickeln und hierdurch die Idee einer gesungenen Melodie und ihrer instrumentalen Begleitung auf dem Klavier verwirklichen. Eine derartige Arbeitsvertheilung war für die Technik des Klavierspiels in der That eine bedeutende Erfindung — ein Ei des Kolumbus! Diese Art der Melodienumwebung tauchte damals zum ersten Mal im Koncertsaal auf; der Ruhm der Erfindung jedoch wurde Thalberg streitig gemacht: einige nannten sie die seine, andere schrieben sie dem Harfenkönig Parish-Alvars zu. Man stritt sich um sie und der Harfenist beschuldigte den Pianisten des Plagiats — doch wie läßt sich behaupten, daß wenn zwei Menschen mit ähnlichen Ideen zu gleicher Zeit, auch in ein und derselben Stadt, vor die Öffentlichkeit treten, daß der eine dem andern sie abgelauscht habe, wie es bei dieser technischen Erfindung der Fall war? Parish-Alvars wollte früher als Thalberg mit ihr in Wien bei Ausführung der Harfenpartie des „Moses" excellirt haben — und Thalberg?

Eine Thatsache ist es — und das scheint hier genügend — daß er diese technische Idee, welche nach Dehn's historischer Forschung weder dem einen noch dem andern, sondern dem Italiener Giuseppe Francesco Pollini[1]) zuzuschreiben ist, am Klavier mit außerordentlichem Geschick und großer Bravour entwickelt und mit ihr bei seinen Zeitgenossen eine große Wirkung, die zu seinen glänzenden Erfolgen während seiner Koncertreisen durch Europa nicht wenig beigetragen, hervorgerufen hat.

Die Pariser fanden in ihrem Enthusiasmus für Thalberg keine Grenzen. Sie nannten ihn den ersten Spieler der Welt, den Begründer und Verkünder einer neuen Ära der Klaviermusik. Und wandelbare Gunst der Menge! Liszt, den Abwesenden, den sie seit zehn Jahren als den ersten gepriesen, hatten sie in diesem Moment vergessen oder auch nannten ihn „überflügelt" von Thalberg. Die Presse sekundirte diesem Enthusiasmus auf das kräftigste. Namentlich war es Fétis, welcher zu jener Zeit Direktor des brüsseler Konservatoriums war, dessen Feder durch die pariser Gazette musicale Thalberg als „epochemachendes Genie" verkündete.

Diese Neuigkeiten trugen sich auch nach Genf und versetzten Liszt in eine große Spannung und Aufregung. Sollten alle die Ziele, die er sich gesetzt, sollte das Gefühl seiner Kunstmission ihn getäuscht haben? War die neue von Thalberg betretene Kunstphase dieselbe, welche ihm vorschwebte? Schlugen Thalberg's Ideale dieselbe Richtung ein, wie seine eigenen? Verfolgten sie dieselben Ziele? Wenn nicht, worin waren sie anders? — Das waren die Fragen, die ihn durchstürmten. Stets geneigt neidlos jede vortreffliche Eigenschaft anderer Künstler sich selbst gegenüber als Vorzug zu empfinden und freudig anzuerkennen, war er sich doch auch wieder seiner besonderen Fähigkeiten bewußt und fühlte zu gut, daß der „geheime Trieb" in ihm kein leerer Wahn sei.

Seine Aufregung trieb ihn nach Paris.

Er kam unerwartet. Seine plötzliche Ankunft aber brachte

1) Pollini gehörte der Clementi-Schule an und hat durch sein Lehrbuch: »Metodo pel Clavicembalo« (Mailand, Ricordi), welches s. Z. von den Professoren des mailänder Konservatoriums für Musik geprüft und mit dem Beschluß dasselbe „unveränderlich" (invariabilmente) als Basis des Klavierunterrichts diesem Institut einzuverleiben, hier eingeführt wurde, vielfach Anregung speciell für diesen Theil der Klaviertechnik gegeben.

man sogleich in Beziehung zu Thalberg und machte sie zu einer Sache allgemeiner Diskussion. Die Allerweltsnobleſſe ſah in ihr nur Eiferſucht und Neid eines Künſtlers gegen einen anderen; man ergriff lebhaft Partei für und gegen, und im Handumdrehen hatte ſich die muſikaliſche Welt in Thalbergianer und Liſztianer getheilt — Piccinisten und Gluckiſten des Piano.

Liſzt aber war bei ſeiner Ankunft ſehr enttäuſcht. Thalberg, ohne Ahnung ſeines Kommens, war Tags zuvor wieder abgereiſt — nach Wien. Trotzdem war ihm ſein Reiſezweck nicht völlig verloren. Begierig forſchte er überall bei Künſtlern und Schriftſtellern nach den Eindrücken, welche Thalberg's Spiel gemacht hatte, und nach der Art ſeiner Leiſtungen. Bald aber erkannte er, daß es ſich hier nicht um das handelte, was er vermuthet und erſtrebt hatte, daß Thalberg wohl ein Pianiſt ſeltenſter Erſcheinung ſei, das Außergewöhnliche derſelben ſich jedoch auf techniſche, nicht auf geiſtige Strebungen beziehe und daß ein Spiel, wie das Thalberg's, nie die Tiefen des Gemüthes und die Vielheit des Geiſtes in unmittelbarſter Empfindung offenbaren könne. Er ſah deutlich, daß der bewegliche Pariſer, geblendet von den techniſchen Neuheiten der Thalberg'ſchen Kunſt, beſtochen von dem Glanz des Tones, von dem Ebenmaß des von geiſtigen Gewalten und blitzenden Accenten freien Spieles, gerade durch dieſe dem Hörer keine Störung bringende Ruhe, blind und einſeitig in ſeinem Urtheil geweſen.

Das Übertriebene des letzteren forderte ſein Wahrheitsgefühl heraus und ohne Rückhalt ſprach er ſeinen Freunden ſeine Anſicht über Thalberg aus, ihnen zugleich ſeine eigenen Ideale über Ziele und Aufgabe der Virtuoſität darlegend. Um dieſe ihnen ganz deutlich zu machen, lud er ſie zu einem muſikaliſchen Abend im Pleyel'ſchen Saale ein, dem andern Tags ein zweiter im Saale Erard folgte. Er hatte nur wenige Einladungen ausgegeben. Aber wie ein Lauffeuer hatte ſich die Nachricht verbreitet: „Liſzt ſpielt!“ Daß es nur privatim geſchah, hielt die Neugierde nicht zurück und Hunderte ſtrömten in die offenen, die Menge kaum faſſenden Räume.

Über dieſe beiden Soiréen hat Hektor Berlioz ſeiner Zeit berichtet und das Weſentliche derſelben in einem Aufſatz, „Liſzt“ überſchrieben, zuſammengefaßt, welcher ihm als Virtuoſen und Künſtler

gerecht zu werden versuchte und dabei auch die künstlerischen Umwälzungen konstatirte, die sich während des letzten Jahres bei ihm vollzogen. [1])

Er schrieb:

Liszt.

Wohl noch niemals hat dieser große Künstler die pariser musikalische Welt in so hohem Maße in Aufregung versetzt, als seit einigen Wochen. Durch seinen Aufenthalt in Genf hatte er seinem Rivalen (und Gott weiß wie viele Pianisten diesen Titel in Anspruch nehmen dürfen!) das Feld ohne Anmaßung frei gelassen. Seine unerwartete Rückkehr jedoch, in dem Moment als die Erfolge Thalberg's dem beweglichen Geist der Pariser fast zur Waffe gegen ihn geworden, gewann die früheren Sympathien in kräftigster Weise zurück und brachte ihm neue entgegen. Er gab kein öffentliches Koncert, aber ich glaube kaum, daß die Zuhörerschaft des Konservatoriums [2]) bedeutender gewesen war als die Versammlung hervorragender Künstler und Kunstfreunde, welche sich ihm überall, wo nur immer Hoffnung war ihn zu hören, nachdrängte.

In dieser Zeit waren Erard's Säle mehr als einmal förmlich belagert, wie es selbst dann, wenn ein vollständiges Koncert in allen Zeitungen ausposaunt und auf ungeheuren Plakaten an allen Straßenecken angekündigt worden, selten der Fall war. Und doch handelte es sich nur darum, Liszt ganz allein seine letzten Kompositionen vortragen zu hören. Da gab es keine, auch nicht die kleinste italienische Kavatine, kein angenehmes Flötenkoncert, kein komisches Duett, nichts von allem dem, was gewisse Dilettanten so sehr entzückt; aber es gab auch keine der riesenhaften Symphonien Beethoven's, keinen Chor von Gluck, keine Ouvertüre von Weber, um gewisse andere, von ersteren ganz verschiedene Zuhörer, deren Vereinigung jedoch mit den Kavatinenfreunden erst die musikalische Menge bildet, anzuziehen — und trotzdem waren sie alle gekommen. Obgleich vielleicht nur zehn bis zwölf direkte

1) Dieser Aufsatz, von der Gazette musicale de Paris gebracht, scheint bei der Zusammenstellung der „Gesammelten Schriften Berlioz's" übersehen worden zu sein. Dieselben enthalten ihn nicht, was seinem Abdruck und seiner Übersetzung hier noch einen besonderen Werth geben dürfte.

2) Die Zuhörerschaft Thalberg's — die vornehme Gesellschaft.

Einladungen ausgegeben waren, verbreitete sich die Nachricht von Liszt's Anwesenheit so schnell und die Neugierde ihn zu hören war so groß, daß wohl oder übel vier bis fünfhundert Personen sich einfanden und Liszt, statt, wie er erwartet hatte, einen Kreis von Freunden vorzufinden, mit einem wirklichen Publikum, das sowohl mit Gleichgiltigen als auch mit feindlich gestimmten Neugierigen gemischt war, zu thun hatte. Sein unerhörter Erfolg und der schwindelnde Eindruck, den er auf alle machte, läßt nur mit der Überraschung sich vergleichen, welche er auch bei denen hervorrief, die er mit vollem Recht zu seinen wärmsten Anhängern zählen darf.

Ganz unwillkürlich offenbarte sich nämlich seinen Zuhörern die seltsame und sehr unerwartete Thatsache: Liszt's Wiedererscheinen war zu einer neuen Erscheinung geworden; den Liszt des vergangenen Jahres, den wir alle gekannt, hat der Liszt von heute, trotz der Höhe seines damaligen Könnens, weit hinter sich gelassen und seitdem einen so außerordentlichen Flug genommen, sich mit solcher Schnelligkeit über alle bis jetzt gekannten Gipfel hinaufgeschwungen, daß man denen, die ihn kürzlich nicht hörten, mit Dreistigkeit zurufen kann: „Ihr kennt Liszt nicht!"

Um die verschiedenen Mittel, das neue Verfahren, die neuen Effekte, mit welchen er sein ohnedies wirkungsvolles Spiel bereichert hat, aufzählen und in gehöriger Weise schätzen zu können, bedarf es eines tüchtigen Klavierspielers. Trotz eines lebendig empfundenen Eindruckes derselben muß ich mich, der nicht einmal die Cdur-Tonleiter mit der rechten Hand spielen kann, für unbefugt erklären, nach technischer Seite die Ursachen dieser unglaublichen Macht analysiren zu können. Was ich bezüglich der Technik als thatsächlich Neues bei den unendlichen Tonmassen, welche unter Liszt's Hand entstehen, unterscheiden konnte, beschränkt sich auf Accente und Nüancen, die auf dem Klavier hervorzubringen man einstimmig für unmöglich gehalten hat und die bis jetzt thatsächlich unerreichbar waren. Hierher gehören: ein breiter einfacher Gesang; lang klingende und streng gebundene Töne; sodann ganze in gewissen Fällen mit äußerster Heftigkeit und doch ohne Härte und ohne an harmonischem Glanz einzubüßen, nur so hingeworfene Notenbüschel; ferner Melodienreihen in kleinen Terzen, diatonische Läufe in der Tiefe und den Mittel-

lagen des Instrumentes (wo bekanntlich die Saitenschwingungen nachhaltiger sind) mit unglaublicher Schnelligkeit staccato ausgeführt und zwar so, daß jede Note nur einen kurzen gedämpften Ton erzeugte, der sofort erlosch und vom vorhergehenden sowohl wie vom nachfolgenden gänzlich getrennt war. Solche Stellen müßten auf einem vorzüglichen Kontrabaß mit dem Rücken des Bogens gespielt eine ähnliche Wirkung hervorbringen, nur müßte der Bogen durch Dampfkraft getrieben werden; denn ich glaube kaum, daß ein menschlicher Arm — und wäre er ein Dragonetti aller Dragonetti! [1]) im Stande wäre sie in solcher Schnelligkeit wie Liszt hervorzubringen. Es läßt sich weder der Glanz seiner Läufe, noch die prachtvolle Zeichnung seiner Begleitungen beschreiben — von dem allem läßt sich kaum reden; übrigens haben selbst diejenigen, die am wenigsten günstig für Liszt gestimmt sind, längst erklärt, er sei zu allem fähig.

Ein Fortschritt, der am meisten Bewunderung erregte und den man in Rücksicht auf seine Jugend und sein nervöses Temperament am wenigsten erwartet hatte, war die namhafte Reform des lyrischen Theils seines Vortrags. Er hatte manche herbe Kritik wegen der bezüglich dieser Seite oft übertriebenen, sein Spiel unruhig machenden Nüancen, auch wegen seines zu häufigen Tempowechsels und seiner vielen Verzierungen, welche Kompositionen, die Einfachheit und Ruhe erfordert hätten, fast unwillkürlich überluden, hinnehmen müssen. Wenn auch die ganze Art und Weise dieser Kritik eine andere hätte sein müssen, diente sie dennoch dazu die Aufmerksamkeit des Künstlers auf diesen wichtigen Punkt zu lenken und die Frage an sich zu stellen: „Darf der Dichter-Künstler während des Schaffens seines Werkes sich selbst von der Glut seiner Inspiration mit fortreißen lassen? zittern unter der leidenschaftlichen Erregung, die er erwecken soll? Oder thäte er nicht besser sie in die Tiefen seines Herzens zu verschließen, sie zu zähmen und zu beherrschen, über ihnen zu stehen und zu schweben wie Äolos über den Winden? wobei es ihm immer noch frei stünde ihr in seltenen Fällen freien Lauf zu geben und sie momentan austoben zu lassen, bis das Genie sein quos ego!

---

1) Dragonetti war ein pariser Kontrabassist, der auf seinem Instrument eine fabelhafte Virtuosität erreicht hatte.

ausgesprochen, von neuem den Zügel ergriffen und den herauf beschworenen Sturm besänftigt hätte?"

Liszt's gesunder Sinn konnte solchen Alternativen gegenüber keinen Moment im Unklaren sein. Ob Herr oder Sklave, ob treibende Macht oder getriebene Sache, ob Kopf oder Maschine, ob auf halbem Berge inmitten der Nebel und Gewitter und folglich in der Dunkelheit stehen bleiben oder seine Spitze ersteigen und umgeben von reiner, ruhiger Luft zusehen, wie der Regen zu unseren Füßen niederströmt, beobachten, wie des Donners Pfeile Furchen durch die Wolken ziehen, — hierüber kann man nicht unschlüssig sein! Auch braucht man bei letzterer Richtung nicht zu befürchten den kühlen und ohnmächtigen Naturen, deren Thatlosigkeit unverändert bleibt, weil sie nicht handeln können, beigezählt zu werden. Ein solcher Mißgriff wäre unmöglich; denn die wahre Empfindung verräth sich in Allem und die Seele wird bei jeder ihrer Bewegungen sich als göttlich erkennen lassen, wie die Venus an ihrem Gange. Dem Phlegmatiker wird es leicht den Kaltblütigen zu spielen: soll er aber Beweise von Wärme und Energie ablegen, so wird er trotz heftiger Anstrengung es nur bis zum Lächerlichen bringen, weil er weder das eine noch das andere je besessen, während eine glühende Seele, nur einen Augenblick entschleiert, alles durch den geringsten Strahl ihres Feuers versengt.

Es giebt ganz entschieden Künstler, die nichts empfinden, die nie von ihrer Kunst ergriffen und daher in ihrer Ausübung auch nie durch innere Bewegung verwirrt werden. Für sie ist die Kunst eine Profession, eine Zunft, ein Handwerk. Solche usurpiren den Namen Künstler, welchen sie nie verdient haben, noch verdienen werden. Sie können auch kaum Kritiker abgeben; denn um kritisiren zu können, muß man verstehen — um verstehen zu können, muß man fühlen. Sie sind Praktiker, Mechaniker, Theoretiker, mehr und weniger tüchtige, oft recht nützliche Menschen, aber auch oft die Geißel der Kunst.

Es giebt ferner Künstler von ganz entgegengesetzten Eigenschaften, solche, die von ihrer Phantasie gequält, fast von ihr gedrückt, ja manchmal sogar von ihr getödtet werden. Wohl sind sie Künstler, aber noch ohne Mannesreife. Bleiben sie am Leben, so gelangen sie meistens in die Epoche der Kraft und Einsicht, vorausgesetzt, daß sie nicht zu den Beschränkten gehören, die von

Eitelkeit verleitet bis zu ihrem Ende in den Verkehrtheiten und Thorheiten einer ersten Jugend verharren; doch ist es selten, daß die wahre Empfindung nicht mit gesundem Sinn und einer, wenn auch nicht weiten, doch klaren Intelligenz gepaart ist.

Es giebt schließlich Künstler, die fertig als Mensch, mit Phantasie, Kraft und Empfindung begabt stets Herr über diese kostbaren Eigenschaften bleiben, sie nur mit Bewußtsein verwenden und inmitten der heftigsten Erregungen der Leidenschaft sich noch so viel Besonnenheit bewahren, um den richtigen Grenzpunkt nicht zu überschreiten. Das allein ist der ganze Künstler, der Erstgeborene der Kunst, ihr ebenbürtiger Freund und nahezu ihr Vater, um den sich die jüngeren Brüder, die verwöhnten Kinder der Kunst schaaren, welchen alsdann die mehr und minder ergebenen Diener folgen.

In diese feierliche Epoche des Künstlerlebens tritt soeben Franz Liszt. Die Kompositionen sowohl, welche wir kürzlich von ihm gehört, sowie der Fortschritt zur Mäßigung in seiner ausübenden Kunst belegen diese Behauptung. In vielen Passagen seiner neuen Werke ist es nicht schwer den Gedanken als das bestimmende Element zu erkennen, dessen Wirkung unabhängig ist von dem Blendwerk des Vortrags. Ich erwähne hier unter andern die Einleitung zu der Fantasie über den Piraten, wo ein zweitaktig gegliederter Satz mit bewundernswürdiger Kunst ohne Verzierung, ohne Läufe, ohne Hilfe irgend eines der zahlreichen Mittel, welche die musikalische Pyrotechnik ihm zur Verfügung stellt, behandelt ist. Die Fantasie über Themen aus der Jüdin steht der andern in nichts nach. Das ist die neue große Schule des Klavierspiels! Von heute an läßt sich Alles von Liszt als Komponist erwarten! man weiß aber auch kaum, wo er als Klavierspieler stehen bleiben wird; denn die schnelle und gänzliche Umwandlung, welche wir soeben nachgewiesen, spricht von einer noch in der Entwickelung stehenden Natur, die einem mächtigen inneren Trieb, dessen Tragweite unberechenbar ist, gehorcht.

Als Stütze meiner Ansicht berufe ich mich auf das Urtheil aller derer, die ihn die große Sonate von Beethoven (opus 106), diese erhabene Dichtung, welche bis heute beinahe sämmtlichen Klavierspielern das Räthsel der Sphinx war, haben spielen hören. Ein neuer Ödipus, Liszt, hat es gelöst, gelöst in einer Weise

daß, hätte der Komponist ihn im Grabe hören können, Schauer der Freude und des Stolzes ihn überkommen haben müßten. Keine Note war ausgelassen, keine hinzugesetzt (ich hatte mit der Partitur in der Hand das Spiel verfolgt), keine Inflexion war verwischt, keine Veränderung im Zeitmaß vorgenommen, die nicht angegeben gewesen wäre, kein Gedanke abgeschwächt, keiner von seinem wahren Sinn abgelenkt. Besonders im Adagio, dieser einzig dastehenden Hymne, welche Beethoven's Genie, einsam in der Unendlichkeit schwebend, gleichsam sich selbst gesungen, hat sich Liszt in stets gleicher Höhe mit dem Gedanken des Autors gehalten.

Ich weiß es wohl: mehr kann man nicht sagen; aber sagen muß man es, weil es wahr ist. Es ist das Ideal der Ausführung eines Werkes, das für unausführbar galt. Liszt hat, indem er dergestalt ein noch unverstandenes Werk zum Verständnis brachte, bewiesen: daß er der Pianist der Zukunft ist. Ihm sei Ehre!

Hektor Berlioz.

Berlioz hatte mit diesem Aufsatz nicht nur die Umwälzungen dargelegt, welche sich bei Liszt als Virtuos und Komponist vollzogen hatten. Ohne es auszusprechen, schimmert auch überall der Kampf hindurch, der in den musikalischen Kreisen um Liszt und Thalberg begonnen hatte sein Spiel zu treiben. Und ohne sich in eine Polemik einzulassen, hatte Berlioz mit diesem Aufsatz die Sache der Romantik vertreten, im Gegensatz zu den einige Monate vorher erschienenen Thalberg-Aufsätzen von Fétis, welche die konservative Partei zum Hintergrund hatten. Berlioz's Schlußwort hatte der Überzeugung der romantischen Künstlerschaft Ausdruck gegeben. In Berlioz's Ausruf: „Liszt ist der Pianist der Zukunft!" stimmten sie alle überein, aber zugleich hatte er den konservativen Gegnern, welche Liszt von Thalberg überflügelt wähnten, einen Fehdehandschuh hingeworfen. In diesem Moment hob ihn keiner auf. Denn Liszt hatte soeben solche Beweise seines Genies gegeben, daß seine Gegner verstummen mußten. Dazu war sein „großer Rivale", wie man Thalberg nannte, nicht gegenwärtig, um eine abermalige Schilderhebung provociren zu können. Als aber ein Jahr später dieser wieder in Paris concertirte und auch Liszt zu derselben Zeit als Pianist vor der Öffent-

lichkeit stand, begann das Für und Wider von neuem und der Handschuh fand seinen Ritter.

Zu der Zeit, als der Aufsatz von Berlioz erschien, war Liszt längst wieder in der Schweiz und Niemand dachte daran, daß sich Weiteres an den Enthusiasmus und die Meinungsverschiedenheit der Parteien knüpfen und alles nur ein Präludium zu noch Folgendem sein sollte.

II.

Liszt abermals in Paris. Berlioz-Liszt-Koncert. Feindseligkeit der Pariser und Liszt's Sieg. Liszt's Beethoven-Soiréen. Als Improvisator. Heine über ihn. Liszt's Kritik über Thalberg's Kompositionen und Polemik gegen Fétis. — Thalberg kommt und koncertirt. Liszt im Opernhaus. Beide koncertiren bei der Fürstin Belgiojoso. „Versöhnung." — Komposition des „Hexameron".

Als Liszt zum zweitenmal von Genf aus nach Paris kam (December 1836), war es keine Thalberg-Neugierde, die ihn dahin trieb. Berlioz hatte zum 18. December sein zweites großes Koncert dieser Saison angesetzt und Liszt hatte ihm seine Mitwirkung zu demselben zugesagt. Das war der Grund seines Kommens.

Seit anderthalb Jahren, seit dem „großen éclat", der ihn vernehmt hatte, trat Liszt nun zum erstenmal wieder öffentlich in Paris auf. Eine ungeheure Sensation herrschte hierüber. Der größte Theil der vornehmen Welt hatte ihm schon des guten Tones wegen noch nicht verziehen, und namentlich er hatte seine Gunst dem österreichischen Pianisten letzten Winter zugewandt. Er war noch voll Indignation gegen Liszt — aber besuchte das Koncert. Von seinem Wiederauftreten nicht weniger alarmirt als dieser Theil des Auditoriums waren Liszt's musikalische Gegner: die Konservativen; und endlich alle jene Feinde, die er sich durch seine Geißelung der Kunstparasiten in den Aufsätzen »De la situation des artistes« zugezogen, — aber auch sie erschienen.

Als Liszt an diesem Abend das Podium betrat, begegnete er meist kalten und feindseligen Blicken und es ereignete sich, daß dasselbe Publikum, das seinen einstigen Liebling früher mit Liebkosungen nahezu erdrückt, keinen Gruß zu seinem Empfang hatte. Kopf an Kopf gedrängt blickte es wohl spannungsvoll nach dem

Virtuosen, doch regte sich keine Hand zum Willkommen. Eine peinliche Stille herrschte.

Er hatte zu seinem Vortrag seine Fantaisie symphonique mit Orchester nach Berlioz'schen Themen, sein Divertissement über eine Kavatine von Paccini (Niobéfantaisie) und Fragmente — Le bal und Marche au Suplice — seiner Klavierpartitur der Berlioz'schen Symphonie fantastique angesetzt. Sein Spiel schien anfangs kalt lassen zu wollen. Jedes Beifallszeichen mußte er dem Publikum förmlich abringen. Bei der zweiten Nummer aber war der Sieg auf seiner Seite. Er hatte sich jeden Fuß breit — so erzählen musikalische Zeitschriften jener Tage[1]) — durch sein unbändiges Talent erzwingen müssen, bis endlich ein dreifacher, nicht enden wollender Applaus ihm vollen Triumph zuerkannte. Das Publikum beugte sich seiner geistigen Macht — er blieb Sieger und Meister.

Bei diesem einen öffentlichen Auftreten jedoch blieb es nicht. Er wurde in den Koncertstrudel hineingezogen und blieb, während er nur beabsichtigt hatte im Berlioz-Koncert mitzuwirken, die ganze Saison hindurch. Er koncertirte während dieses Winters sehr viel. Insbesondere wurden vier Kammermusik-Soiréen, welche er am 18. Januar, am 4., 11. und 18. Februar 1837 mit seinem Freund, dem Beethovenverehrer Urhan und dem von seinen Zeitgenossen sehr geschätzten Violinspieler Batta gab, bedeutungsvoll für das pariser Koncertleben. Sie hatten den Zweck Beethoven's Kammermusik hier einzuführen. Was die Konservatoriums-Koncerte unter Habeneck's Leitung seiner Zeit für die Symphonien dieses Meisters waren, wurden diese Soiréen Liszt's für dessen Trios, Klavier- und Violinsonaten. Wie jene Koncerte, bilden sie in den Kunstannalen von Paris einen historischen Moment. —

Sämmtliche Ensembles wurden mit größter Sorgfalt vorbereitet und namentlich erregte die Genauigkeit und unermüdliche Liebe, mit welcher Liszt dem Geist derselben gerecht zu werden suchte, in den Musikerkreisen eine Art Sensation. Man war so sehr gewohnt bei allen Vorträgen den Accent auf technische und

---

1) „Cäcilie" XIX. Band 1837: „Paris, im Januar". — Gazette musicale de Paris 1837 No. 52: »Concert de M. M. Berlioz et Liszt«.

formelle Glätte zu legen, daß der Gedanke an ein geistiges Studium neu erschien. „Wir hatten — schrieb ein derzeitiger Berichterstatter der pariser Musikzeitung[1] —, wir hatten das Glück beinahe allen Proben dieser Koncerte beizuwohnen, welche ein ebenso interessantes als merkwürdiges Schauspiel darboten. Was für gewissenhafte und geduldige Studien! Mit welcher Hingabe vertiefte sich jeder Einzelne in das Werk! Sich gegenseitig berathend und belehrend unterbrach und korrigirte einer den andern. Ohne Eitelkeit, ohne Sucht sich geltend zu machen unterordnete sich jeder dem Kunstwerk. Wir hörten Liszt fünfmal ein und dieselbe Passage, welche keine technische Schwierigkeit darbot, ihn aber nicht im Ausdruck befriedigte, wiederholen und wir haben hier gelernt, wie der Schattirungsgrad, der mehr und weniger hervortretende Accent eines Tones neue geistige Streiflichter auf ganze Partien eines Tonstückes zu werfen vermag."

In diesen Soiréen trat Liszt auch als Solist auf. Er spielte Kompositionen von Weber, Chopin, Moscheles und einige von sich, die Gemüther, wie Heine sagte, „beängstigend und beseligend zugleich".

Ebenso, wie als Interpret anderer Meister, wirkte er als Improvisator. Die „wunderseltsamen Harmonien", die „überraschenden Modulationen", die „unerwarteten Übergänge", welche bei ihm als Knaben gerühmt wurden, waren jetzt nicht nur Merkmale der Eigenartigkeit: sie waren der volle Ausdruck eines in seinen schöpferischen Tiefen erregten eigenartigen Geistes, der nach allen Seiten hin ausgedehnt sich jetzt seinen glühenden Phantasien und Inspirationen hingab.

Wie als Klavierspieler stand er als Improvisator über seinen improvisirenden Kunstgenossen, und der letzteren waren nicht wenige; denn so ziemlich jeder, der als Virtuos gelten wollte, improvisirte. Das war ein noch allgemeiner Brauch, der von der Virtuosenepoche in die neue Zeit herübergekommen war. Unter diesen Improvisatoren dürfen wir uns freilich keine griechischen Rhapsoden am Klavier denken. Sie glichen allem, nur nicht den Urbildern aller Improvisatoren. Im modernen Frack anstatt im faltenreichen antiken Gewand, nicht mit der Lyra in der Hand, sondern am Klaviere sitzend, ohne

1) Gazette musicale 1837 pag. 81: »Les concerts de M. M. Liszt, Batta et Urhan« von L. Legouvé.

Vorbereitung in stiller Einsamkeit, wie sie dem Griechen unerläßlich war, erscheint der musikalische Rhapsode des neunzehnten Jahrhunderts als ein sehr modernes Produkt im Vergleich mit jenem. Hier handelte es sich auch nicht darum, wie einst in Attika, begeisterte Schilderungen und Lobpreisungen der nationalen Heroen zu hören, um sich daran zu begeistern zu großen Thaten; das moderne Publikum im Koncertsaal wollte bei seinen Improvisatoren — die Schnelligkeit des Hervorbringens bewundern. Hier bedurfte es darum nicht wie dort der echten künstlerischen Inspiration: es herrschte der mechanische Apparat, der technische Handwerkskniff. Das Publikum gab ein Thema, einen chanson, eine beliebte Opernmelodie — und der Virtuos behängte das Thema mit billig zu konstruirenden Läufen, Trillern und dergleichen Putz mehr, transponirte es in eine verwandte Tonart, wagte vielleicht einen modulatorischen Ausfall in das Mollgebiet und schloß endlich, dem Ganzen eine gewisse Abrundung gebend, durch feststehende Kadenzformen. Das nannte man dann eine „freie Phantasie". An ihr glaubte man damals die Genialität des Virtuosen bemessen zu können und so ward sie gewissermaßen zu seinem Zunftbrief und Reißepaß.

Nur die augenblickliche Unterhaltung im Auge habend sah man ganz davon ab, daß die „freie Phantasie" eine Genialität, eine Beherrschung der technischen Mittel und Formen, eine Besonnenheit bei entzündbarster Inspiration voraussetzt, wie sie nur die künstlerische Vollnatur besitzen kann, nicht aber ein Virtuosenheer. Man gedachte dabei nicht jener Einzelnen, denen das Wort Inspiration kein leerer Schall war, die außer Beherrschung aller Mittel die wunderbarste Sammlung besaßen und deren Wesen gleichsam gesättigt und gefüllt von jenem undefinirbaren Etwas, aus welchem die Kunst sich webt, nur des kleinsten Anstoßes bedurfte, um den inneren Zündstoff in künstlerischer Gestalt nach Außen zu entladen, eines Sebastian Bach an seiner Orgel, eines Beethoven an seinem Klavier. — Der ehemalige improvisirende Virtuos der Koncertsäle nimmt sich neben Solchen aus, wie der unglückliche damals berühmte Improvisator Himmel, dem es in Wien einfiel mit Beethoven rivalisiren zu wollen und der, um diesem zu imponiren, siegessicher einen großen Vorrath von melodiösen Redensarten, flinken Läufen und spiegelblanken Arpeggien vor ihm ausbreitete, bis endlich Beethoven im guten Glauben, das

alles sei nur ein Präludium ihm ungeduldig zurief: „Nun so fangen Sie doch einmal an!" Himmel jedoch war schon fertig.

Wie Himmel neben Beethoven, wie handwerksmäßige Mache neben Inspiration, so ohngefähr nahmen sich neben Liszt seine improvisirenden Zeitgenossen aus. Seine Begabung hatte sich zu einer Macht und Gewalt der Inspiration entwickelt, die ergreifend und elektrisirend auf den Einzelnen wie auf die Masse wirkte. Ihm war die „freie Phantasie" kein Akt ruhiger und kühler Besonnenheit, ihm war sie meistens ein Moment tief innersten Ergriffenseins, bei welchem er trotz des Ergriffenseins die Besonnenheit sich bewahrte — freilich auch oft auf Kosten der physischen Kraft. Nicht selten, daß solchen Momenten schaffender und höchster Begeisterung die tiefste Erschöpfung folgte.

Heinrich Heine entwirft uns ein Bild von dem improvisirenden Liszt in einem 1837 an August Lewald gerichteten Brief[1]). Wie George Sand schildert er zugleich die von Liszt's Phantasie empfangenen Eindrücke, deren mystisch-religiöse Richtung denen der Dichterin verwandt sind, die aber sich bis zu Visionen steigerten. Er schreibt:

„Wenn er am Fortepiano sitzt und sich mehrmals das Haar über die Stirn gestrichen hat und zu improvisiren beginnt, dann stürmt er nicht selten allzutoll über die elfenbeinernen Tasten und es erklingt eine Wildnis von himmlischen Gedanken, wozwischen hie und da die süßesten Blumen ihren Duft verbreiten, daß man zugleich beängstigt und beseligt wird."

„Ich gestehe es Ihnen: wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüth, um so mehr, da ich ein Sonntagskind bin und die Gespenste auch sehe, welche andere Leute nur hören, da, wie Sie wissen, bei jedem Ton, den die Hand auf dem Klavier anschlägt, auch die entsprechende Klangfigur in meinem Geiste aufsteigt, kurz, da die Musik meinem inneren Auge sichtbar wird. Noch zittert mir der Verstand im Kopfe bei der Erinnerung des Koncertes, worin ich Liszt zuletzt spielen hörte, ich weiß nicht mehr was, aber ich möchte darauf schwören, er variirte einige Themata aus der Apokalypse. Anfangs konnte ich sie nicht ganz deutlich sehen — die vier mystischen Thiere:

1) „Salon". IV. Band.

ich hörte nur ihre Stimmen, besonders das Gebrüll des Löwen und das Krächzen des Adlers. Den Ochsen mit dem Buch in der Hand sah ich ganz genau. Am besten spielte er das Thal Josaphat. Es waren Schranken wie bei einem Tournier und als Zuschauer um den ungeheuren Raum drängten sich die auferstandenen Völker, grabesbleich und zitternd. Zuerst gallopirte Satan in die Schranken, schwarz geharnischt auf einem milchweißen Schimmel. Langsam ritt hinter ihm her der Tod, auf seinem fahlen Pferde. Endlich erschien Christus in goldener Rüstung, auf einem schwarzen Roß und mit seiner heiligen Lanze stach er erst Satan zu Boden, hernach den Tod, und die Zuschauer jauchzten." —

Mit den Berlioz-Liszt-Koncerten und seinen Beethoven-Soiréen hatte Liszt den Parisern von neuem sein Genie dokumentirt. Nichtsdestoweniger aber zog sich ein Gewitter über seinem Haupt zusammen, zu dessen Entladung er selbst unglücklicherweise die Hand geboten und das, als es sich entladen, in einem ungünstigen sich über die musikalische Welt verbreitenden Urtheil über ihn noch Jahre hindurch nachzuckte.

Dieses Gewitter war seine sogenannte Rivalschaft mit Thalberg. Ihre Einleitung hatte sie in seinem Parisbesuch im Frühling vorigen Jahres gefunden. Als sich jetzt der Triumph an Liszt's Fersen zu heften schien, wurden seine Gegner nur noch mehr gegen ihn erbittert, und heftiger und lauter wurden ihre Lobpreisungen des „unübertroffenen" Pianisten und Komponisten Thalberg. Liszt, als er immer wieder die wunderbarsten Dinge über diesen hörte, suchte nun durch ein Studium seiner Kompositionen, welche eine neue Ära in der Pianofortemusik der Zukunft begründen sollten, zur richtigen Würdigung dieses Künstlers zu gelangen. Er studirte und durchforschte sie nach allen Richtungen, konnte aber die Wahrheit jener Behauptungen nicht finden, was er auch offen seinen Freunden aussprach. Vieles der Thalberg'schen Kompositionen deutete auf einen außergewöhnlichen Klavierspieler hin, aber nichts konnte er in ihnen entdecken, was dazu berechtigt hätte in Thalberg einen geschichtlichen Bahnbrecher der Klaviermusik zu begrüßen. Erregt von dem Widerspruch, in dem sich Liszt gegenüber seinen Gegnern befand, gereizt und aufgestachelt durch die blinden Behauptungen der Thalbergianer,

wohl auch verletzt in seinen eigenen Idealen griff er zu dem verkehrten Mittel eine Kritik über Thalberg's Kompositionen zu schreiben und ihren mangelnden Kunstwerth nachzuweisen. Er dachte nicht daran, daß er hierdurch gewissermaßen Partei für sich selbst ergriff und den Schein auf sich lud einen Künstler, den das Urtheil der Menge ihm zur Seite gestellt hatte, verkleinern zu wollen. Was bei ihm nur sachlich war, wirkte beim Publikum persönlich. Kaum war sein Aufsatz: »Revue critique. **M. Thalberg.** Grande Fantaisie, oeuvre 22. 1er et 2e Caprices, oeuvres 15 et 19«, in der zweiten Januarnummer 1837 der Gazette musicale erschienen, als die öffentliche Meinung auch schon den Stab über ihn brach. Seine Betheuerungen gegen seine Freunde, daß keine persönlichen Motive sein Urtheil geleitet, halfen ihm nichts, man sprach in Paris nur von seinem Künstlerneid und — von seiner geheimen Furcht vor Thalberg.

Den Aufsatz Liszt's selbst hatte Schlesinger nur mit Widerstreben gebracht und glaubte sich wegen seiner Aufnahme in der Musikzeitung bei seinen Lesern entschuldigen zu müssen — so groß war damals die Strömung gegen Liszt und die allgemeine Verblendung in der Beurtheilung beider! Schlesinger's Begleitnote lautete: »Nous inserons textuellement l'article de M. Liszt, en gardant toutefois nos réserves dans cette discussion, où l'opinion de notre collaborateur diffère si notablement de celle que la »Gazette musicale« a émise jusqu'ici sur le compte de M. Thalberg«.

Der Kampf der Parteien begann nun von allen Seiten und erreichte seinen Höhepunkt einestheils durch Thalberg's Erscheinen in Paris — im Februar —, anderentheils durch einen Aufsatz contra Liszt aus der Feder des brüsseler Musikgelehrten Fétis, welcher durch Liszt's Kritik über Thalberg's Kompositionen sein in der pariser Musikzeitung niedergelegtes Urtheil vom vorigen Jahr angegriffen sah.

Dieser Aufsatz ist die Krone des „Liszt-Thalberg-Kampfes". Nach einer Beleuchtung der historischen Phasen des Klavierspiels wendet sich Fétis zur Besprechung Liszt's, dann Thalberg's, und nachdem er ebensoviel Nebensächliches wie Persönliches berührt hatte, schließt er endlich seine Kritik beider mit folgenden an Liszt indirekt gerichteten Worten, von denen Fétis wünscht, daß ein Freund des jungen Mannes sie gesprochen hätte:

„Du hast geglaubt etwas Neues, Starkes, Bestimmtes gegen einen Künstler vorzubringen, der Deinen Schlummer stört: aber Du bist im tiefen Irrthum. Was Du thust, das hat man eben zu allen Zeiten gegen die Männer gethan, welche Natur und Fleiß zu einer Umbildung ihrer Kunst bestimmt. So hat man Monteverde, Gluck, Rossini angegriffen. Was ist hievon geblieben? was anderes als der Ruhm der Künstler und die Lächerlichkeit der Polemik? Du behandelst Thalberg's Musik mit Verachtung und doch hat sie von ihm ausgeführt entzückt — nicht etwa Unwissende und Gimpel, wie Du glauben zu machen suchst, sondern eine Versammlung aufgeklärter und parteiloser Künstler. Solltest Du nicht daraus schließen, daß Dir der Sinn diese Musik zu begreifen, das Verständnis für den neuen Gedanken, der auf dem Papier nicht hat völlig ausgedrückt werden können, fehlt? So ist es wirklich! und hier legt mir die Freundschaft die Pflicht auf mit Dir aufrichtig zu reden: Du bist ein großer Künstler, Dein Talent ist ungeheuer, die Geschicklichkeit in Überwindung von Schwierigkeiten unvergleichlich; Du hast es in dem Systeme, welches Du von Andern vorfandest, in der Ausführung so weit gebracht, als nur möglich: aber hierin bist Du stehen geblieben und hast es nur in Einzelheiten modificirt; kein neuer Gedanke hat den Wundern Deines Spiels einen schöpferischen und eigenthümlichen Charakter gegeben! Wir wollen nicht sagen, daß nicht dereinst eine glückliche Idee deinen Geist erleuchten und Deine seltenen Gaben auf einen neuen Gedanken bringen wird; aber bis jetzt ist es noch nicht so. Du bist der Abkömmling einer Schule, welche endet und nichts mehr zu thun hat, aber Du bist nicht der Mann einer neuen Schule. Thalberg ist dieser Mann! Das ist der ganze Unterschied zwischen Euch beiden." — —

„Du bist der Abkömmling einer Schule, welche endet und nichts mehr zu thun hat" — das war die Replik auf Berlioz's früheren Ausruf: „Liszt ist der Pianist der Zukunft!" Fétis war der Ritter, welcher den von Berlioz geworfenen Handschuh aufnahm! Dabei aber hatte er keine Ahnung, daß sein Weisheitsspruch ihn selbst in die Klasse derer verweisen würde, welche gegen die Männer sündigen, „die Natur und Fleiß zu einer Umbildung ihrer Kunst bestimmt".

Fétis' Spruch ist ein historisches Seitenstück geworden zu dem einst von dem stuttgarter Hofmusikus und Salieri-Apostel Schaul an die Mozartverehrer gerichteten Zuruf: „Sagen Sie mir, meine Herren, hat Ihr angebeteter Mozart eine ‚Grotte des Trophonius' geschrieben, einen ‚Azur', eine ‚Palmira', wie Salieri, dieser musikalische Weise, sie geschaffen? O welch' ein Unterschied zwischen meinem Salieri und Eurem Mozart!"

Mit Fétis' großem Richterspruch war der Federkrieg jedoch noch nicht beendet. Liszt auf das tiefste verletzt, insbesondere durch die kleinlichen Motive, die Fétis seiner Handlungsweise zu Grunde legte, indem er unverblümt aussprach, daß Künstlerneid ihn beherrsche, schritt zu einer Entgegnung, zu welcher ihm der Artikel seines Gegners viele Blößen gab. Ganze Sentenzen desselben wußte er zu einer Geißel zu flechten, die namentlich den „Musikgelehrten" empfindlich traf. Dazwischen durchblitzte alle seine Entgegnungen die Entrüstung über Fétis' Art Kritik zu üben, über die Art und Weise, wie so mancher Gelehrte sich in künstlerische Angelegenheiten mengt, ohne die Specialkenntnisse hiezu zu besitzen. Dieser Punkt bildet den Schluß seines: „An Herrn Professor Fétis". Mit Energie spricht er von der Nothwendigkeit einer seitens der Künstler selbst zu übenden Kritik.

„Im Grunde genommen, schließt Liszt seine Entgegnung an Fétis, gleicht dieses alles dem Titel der Shakespeare'schen Komödie: »Much ado about nothing«. Die eigentliche Frage, die einzige, auf die es hier bei dieser Angelegenheit ankommt, ist nichts als ein Beitrag zu der Frage der Kritik durch die Künstler. Mit anderen Worten: das Eintreten der Künstler für die Fragen ihres eigenen Faches. Die ausführliche Behandlung dieses Themas verspare ich aber auf einen günstigeren Moment, jetzt könnte eine solche zu weit führen und Veranlassung zu einer abermaligen Polemik werden; denn zweifellos, wenn Künstler einerseits die Kritik inkompetenter, außerhalb der Theorie und Praxis stehender Männer für ohnmächtig erklären, so hat andererseits in den Augen gewisser Leute die Kritik der Kompetenten nie einen anderen Hebel als den des Neides! Aber ich wiederhole es: qu'importe!

Was man auch sagen, was man auch thun möge: die Ideen streben unaufhaltsam ihrem richtigen Standpunkt zu. Die Dinge gestalten und berichtigen sich ohne Unterlaß, und die Wahrheit

wird diejenigen nicht im Stiche lassen, die an sie geglaubt und für sie Niederlagen erlitten haben!"

Schon acht Tage nach dieser Replik Liszt's brachte die pariser Gazette musicale einen offenen an ihren Redakteur Schlesinger gerichteten Brief des Professors Fétis, mit dem er die Absicht seines Aufsatzes zu erörtern und die von Liszt gezogenen und den „Gelehrten" betreffenden Konsequenzen desselben durch allgemeine Redensarten und namentlich dadurch zu entkräften suchte, daß er Liszt's „unmotivirte Ausfälle" gegen ihn mit dessen heftigem und nervösem Temperament entschuldigte und so gleichermaßen die eigene Niederlage unter den Mantel des Weisen versteckte. Auch meinte er, daß er seinen Gegner viel zu hoch als Künstler stelle, um die begonnene Polemik fortsetzen zu dürfen; die Zeit würde ja ohnedies lehren, wer von ihnen im Unrecht und wer im Recht gewesen.

Indem er also einlenkte, war dieser unerquicklichen, aber interessanten Debatte zugleich eine Art Finale gegeben. Von Liszt kam keine Erwiderung mehr, aber der folgende an George Sand gerichtete Brief erwähnte diese Debatte nochmals, wobei er ihr seine Beleuchtung gab, aber auch zeigte, wie empfindlich sie ihn berührt hatte. Die Zeit hat inzwischen belegt, welches Urtheil bezüglich Thalberg's und seiner Kompositionen das richtige gewesen.

Inzwischen aber war, Mitte Februar, kurz nachdem Liszt's Recension über Thalberg's Kompositionen erschienen, Thalberg selbst in Paris angekommen — zum großen Jubel der Gegner Liszt's. Von diesem Moment an gab es für diese pariser Musiksaison nur noch ein Losungswort: „Liszt! — Thalberg!"

Sei es, daß Thalberg's Freunde ihm von Liszt's „Neid und Eifersucht" erzählt hatten und er gleich ihnen in seiner Kritik eine künstlerische Herausforderung erblickte, die anzunehmen seine Künstlerehre erheische, oder war es zufällig: Thalberg zeigte sein erstes Koncert, eine Matinée, zum zwölften März an — demselben Tag, zu welchem Liszt schon früher eine Soirée angesetzt und angezeigt hatte. Er wurde hiemit nach allgemeiner Ansicht zum Angreifenden. Liszt jedoch, der sich weder als Rivale noch als Gegner des bedeutenden Pianisten fühlte, wich dieser anscheinenden Herausforderung aus, indem er sein Koncert zurückzog und auf acht Tage später verlegte.

Thalberg gab sein Koncert im Konservatoriums-Saal, dessen Raum beengt keine vielhundertköpfige Zuhörerschaft aufnehmen konnte. Er spielte eine Fantasie über »God save the king«, sein Opus 22 und seine „Moses-Fantasie".

Liszt gab Sonntags darauf in stolzer Verwegenheit sein Koncert im Opernhaus, dessen Raum so groß ist, daß die mächtigsten Accente der menschlichen Stimme ihn kaum zu füllen vermögen. Er spielte nur zweimal: seine „Niobe-Fantasie" und Weber's „Koncertstück".

„Als der Vorhang sich hob — erzählt ein Berichterstatter von diesem Koncert[1]) — und wir diesen schlanken jungen Mann erscheinen sahen, so blaß und so schmal, bläßer und schmäler noch durch die Entfernung und die Lichter, allein mit seinem Piano auf dieser großen Scene .... kam eine Art von Furcht über uns. Unsere ganze Sympathie war mit dieser Thorheit; — — denn nur Thoren vollbringen große Dinge. — Das ganze Auditorium theilte diese dramatische Unruhe und jeder lauschte bangen Ohrs des ersten Tones. Nach dem fünften Takt war die Schlacht zur Hälfte gewonnen, unter Liszt's Fingern vibrirte das Klavier, wie die Stimme des Lablache."

Der Beifall, welchen Liszt erntete, war stürmisch und enthusiastisch. Auch Thalberg hatte bei seinem Koncerte einen gleichen gefunden, aber der Liszt's erstreckte sich auf größere Kreise und war darum weittragender. Thalberg hatte zu seiner Zuhörerschaft das klassisch-gebildete Publikum der Konservatoriums-Koncerte, Liszt das gemischte Sonntags-Publikum der großen Oper. Nach den Berichten jener Tage und nach dem Aufsehen, das sein Benutzen der großartigen Räume des Opernhauses zu seinem Koncerte gemacht, war es das erstemal, daß ein Pianist die kühne Idee gefaßt hatte mit dem damals noch keineswegs stark entwickelten Ton des Pianoforte durchdringen zu wollen. Und das Wagnis hatte sich erwiesen nicht als eine jugendliche Überschätzung der eigenen Kraft, sondern als Ausdruck eines siegesgewissen Bewußtseins! Unter Liszt's Händen schwoll der Ton und drang machtvoll durch die Räume. Mit einer Gewalt, welche nur der Dämon der Inspiration verleihen kann, wußte er die Gemüther ihrer angstvollen Spannung zu entreißen und in den

1) Gazette musicale de Paris 1837, No. 13.

Wirbel seiner eigenen Begeisterung hineinzuziehen. Der Beifallssturm, der ihm ward, zeugte von seiner Befähigung die Massen zu entzünden.

Durch diese Koncerte der beiden großen Pianisten war die allgemeine Aufregung und die Parteileidenschaft nur noch heftiger geworden. Die außerordentlichen Erfolge, welche die Koncerte beider begleiteten, ließen das Publikum nicht einig darüber werden, wer denn eigentlich der „Sieger" sei? Fétis' Artikel war noch nicht erschienen. Die Entscheidung aber über jene Frage wurde — darüber waren alle einig — ganz besonders dadurch erschwert, daß man sie nicht an einem Abend, in einem Koncert hören konnte — wie sollte man da zum Vergleichen kommen können? Da plötzlich wurden die Gemüther auf das angenehmste durch die Nachricht überrascht, daß die italienische Fürstin Belgiojoso zum Besten der italienischen Flüchtlinge ein Koncert in ihren Salons veranstalten werde, an welchem Liszt und Thalberg sich betheiligen und nacheinander, der eine seine „Niobe-", der andere seine „Moses-Fantasie" vortragen würde.

Ein ihren Zwecken günstigeres Arrangement als dieses hätte die Fürstin nie treffen können. Wer nur durch Rang und Vermögen sich zum Besuch dieses Koncertes berechtigt glaubte, eilte, um seine vierzig Francs — so viel kostete ein Billet — auf den Altar der Wohlthätigkeit niederzulegen. Eine glänzende Gesellschaft war am 31. März in den Salons der Fürstin versammelt, aber auch die Elite der pariser Virtuosen hatte sich zur Mitbetheiligung an der Aufführung des Programms eingefunden. Außer Liszt und Thalberg wirkten Massart, Urhan, Lee, Dorus, Brod, Pierret, Matthieux, Géraldy, sowie die Damen Taccani und Louise Puget mit.[1] So anerkannt diese Künstler alle waren, in den Augen der Anwesenden waren sie in diesem Moment nur die Statisten der Bühne, Thalberg und Liszt ihre alleinigen Helden.

Endlich kamen die Nummern dieser beiden an die Reihe! Liszt spielte zuerst, dann Thalberg.

---

1) Gazette musicale de Paris 1837, No. 15 »Concert, donné au profit des Italiens indigents dans les salons de Mad. la Princesse de Belgiojoso«. — Nach einem Bericht der leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" waren Herz, Chopin, Czerny die Mitwirkenden, was jedenfalls eine Verwechselung mit den Komponisten des noch zu erwähnenden „Hexameron" ist.

Jeder wurde mit Jubel begrüßt, jeder mit Beifall überschüttet.

Welchem gebührte der Vorzug? Auch jetzt konnte man sich nicht hierüber einigen. Machte auch das Wort einer geistvollen Dame der großen Welt, welche nach diesem Koncert die Bemerkung hinwarf: »Thalberg est le premier pianiste du monde!« und als man frappirt ihr entgegnete: »»Et Liszt?«« enthusiasmirt ausrief: »Liszt! Liszt — c'est le seul!« die Runde, so waren die Leistungen beider so außerordentlich, daß auch jetzt die Meinungen getheilt blieben. Die allgemeine Stimmung aber wurde eine ruhigere, wozu nicht wenig die aufrichtige Hochachtung, mit der sich beide Künstler im Salon der Fürstin begegneten, beitrug. Keine Spur von Neid und Eifersucht war bei ihnen zu bemerken; beide — das erkannten die Anwesenden — waren für solche Kleinlichkeit doch zu bedeutend.

Das Publikum sprach nun viel von einer stattgefundenen Versöhnung. „Aber", äußerte sich Liszt hierüber, „sind sie denn Feinde, wenn ein Künstler dem andern einen Werth, den die Menge ihm übertrieben zuerkennt, abspricht? Sind sie denn versöhnt, wenn sie sich außerhalb der Kunstfragen schätzen und achten?"

So war das Koncert der Fürstin Belgiojoso, von welchem der Alltagscharakter sich wohl manche pikante Nachblüthe versprochen, ohne éclat ruhig und würdig vorübergegangen. Als daher der von Brüssel aus gegen Liszt gerichtete Artikel von Fétis kam, mußte er den bereits beruhigten Pariser sehr unangenehm berühren. Liszt war in seinen Augen rehabilitirt. Für einen Theil der Recensenten jedoch, welcher wegen des Freimuths und der Satire, mit denen er unberufene Federn traktirte, ihm übel wollte, war er eine willkommene Gelegenheit, ihn beim Publikum des In- und Auslandes zu verkleinern. Die entstellendsten Bemerkungen über die Thalberg-Affaire fanden ihren Weg in die Presse Frankreichs, Deutschlands, auch über den Kanal hinüber in die Englands. Als Thalberg sein zweites und letztes Koncert zum zweiten April angesetzt hatte, um dann nach England zu reisen, konnte man in vielen Journalen Deutschlands lesen: „Er geht nach England. Liszt ihm nach!"

Aber Liszt ging ihm nicht nach — weder jetzt noch später. Der Liszt-Thalberg-Kampf war nun wohl durch das Koncert der

italienischen Fürstin geschlossen, nichtsdestoweniger aber dauerte die Unentschiedenheit des Urtheils über die Frage: wer ist der größere von Beiden? noch Jahre hindurch fort. In Paris kam letztere erst in den vierziger Jahren zum Schweigen. —

Liszt blieb noch bis Anfang Mai in Paris. Während dieser Zeit wirkte er noch in mehreren Koncerten mit und gab am neunten April noch ein eigenes. Auch komponirte er auf Wunsch der Fürstin Belgiojoso eine Einleitung, eine Variation und das Finale zu dem unter dem Titel:

Hexameron

herausgegebenen Variationenwerk mehrerer Komponisten.

Die Fürstin nämlich hatte wieder zu Gunsten der heimatlosen italienischen Patrioten eine Geldspekulation in Scene gesetzt, wobei, wie bei ihrem Thalberg-Liszt-Koncert, die allgemeine Neugierde als Hauptfaktor in die Berechnung gezogen wurde. Wie einige Jahrzehnte vorher der wiener Musikverleger Diabelli die spekulative Idee gefaßt hatte über ein Walzerthema von den berühmtesten Komponisten der Zeit je eine Variation setzen zu lassen, so suchte sie ein musikalisches Werk, ebenfalls Variationen, aber über ein beliebtes Opernthema (Puritanermarsch von Bellini) auf den musikalischen Markt zu bringen, zu welchem sechs berühmte Pianisten — darum der Titel Hexameron — jeder auf ihre Veranlassung eine Variation geschrieben. Diese Komponisten waren Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny und Chopin. „Leider — wie damals Liszt humoristisch bemerkte —, daß unter diesen Komponisten kein grimmiger Beethoven war, welcher die Marktschreierei wüthend zurückwies, um dafür einige Tage später dem Verleger unter dem Zuruf: „Hier sind drei und dreißig für eine, aber um Gotteswillen, nun laßt mich in Ruh!" ein kostbares Manuskript in die Thüre zu werfen."

Die Variationen „Hexameron", welche als Widmung den Namen der Fürstin Belgiojoso trugen, wurden zu jener Zeit in Paris verlegt. Liszt spielte sie oft in seinen späteren Koncerten, zu welchem Zweck er sie auch mit Orchesterbegleitung eingerichtet hatte. Doch kam diese Bearbeitung nicht zum Druck, obwohl die Haslinger-Ausgabe (Wien 1839) sie andeutet. Später 1870 erschien

noch (Schuberth & Co. in Leipzig) eine Liszt'sche Bearbeitung des Hexameron für zwei Klaviere.

Als die Koncertsaison sich ihrem Ende neigte, rüstete sich auch Liszt zu seiner Abreise, schrieb jedoch vorher für die Gazette musicale noch einen Brief an George Sand, welcher seinem Empfindungsleben Ausdruck gab und die pariser Vorgänge berührend zu letzteren gleichsam den Epilog sprach.

Dieser Brief lautet:

III.

Liszt an George Sand.

Paris, 30. April 1837.

Noch ein Tag, und ich reise ab! Endlich befreit von tausenderlei Banden, die eigentlich mehr in der Einbildung als in der Wirklichkeit unsern kindischen Willen beschränken, ziehe ich hin nach dem unbekannten Land, um das mein Sehnen und Hoffen schon so lange sich klammert.

Wie ein Vogel, der die Gitter seines engen Gefängnisses zertrümmert, erhebt die Phantasie ihre müden Schwingen und nimmt ihren Flug durch den weiten Raum. Glücklich, hundertmal glücklich der Wanderer! Glücklich, wer einmal durchzogene Pfade nicht nochmals zu durchirren und einmal zurückgelassene Spuren nicht wieder zu betreten hat! Rastlos die Wirklichkeit durcheilend sieht er die Dinge nicht anders als sie scheinen, die Menschen nur so, wie sie sich zeigen. Glücklich, wer die warme Freundeshand zu missen weiß, ehe ihr Druck eisig erstarrt, wer den Tag nicht erwartet, welcher den liebeglühenden Blick des geliebten Weibes in nichtige Gleichgiltigkeit verwandelt! Glücklich endlich, wer mit den Verhältnissen zu brechen versteht, ehe er von ihnen gebrochen wird!

Dem Künstler insbesondere kommt es zu, sein Zelt nur für Stunden aufzurichten und sich nirgends für die Dauer niederzu-

lassen. Ist er denn nicht immer unter Menschen ein Fremdling? Was er auch treibe, wohin er auch gehe, er fühlt sich überall als Verbannter. Ihm ist, als hätte er einen reineren Himmel, eine wärmere Sonne, bessere Wesen gekannt. Und was kann er thun, um diesem unbegrenzten Leid, diesem unbestimmten Schmerz zu entgehen? Singend muß der Tonkünstler die Menge durchschreiten und im Vorbeieilen ihr seine Gedanken zuwerfen, ohne danach zu fragen auf welches Erdreich sie fallen, ob Verunglimpfungen sie ersticken, ob Lorbeeren sie spottend bedecken. — Traurig und groß ist die Bestimmung des Künstlers. Eine heilige Gnadenwahl drückt bei seiner Geburt ihr Siegel ihm auf. Nicht er wählt seinen Beruf, sondern sein Beruf wählt ihn und treibt ihn unaufhaltsam vorwärts. So ungünstig auch immerhin die Verhältnisse, der Widerstand der Familie und der Welt, des Elends traurige Beklemmung, die unüberwindlich scheinenden Hindernisse sein mögen: sein Wille steht fest und bleibt unverwandt dem Pole zugewandt; und dieser Pol ist ihm die Kunst, ist ihm die sinnliche Wiedergabe des Geheimnisvollen, Göttlichen im Menschen und in der Natur.

Der Künstler steht allein. Werfen ihn die Ereignisse in den Schoß der Gesellschaft, so schafft seine Seele sich inmitten des unharmonischen Treibens eine undurchdringliche Einsamkeit, zu der selbst die Menschenstimme keinen Eingang mehr findet. Alle Leidenschaften, welche die Menschen bewegen, die Eitelkeit, der Ehrgeiz, der Neid, die Eifersucht, ja selbst die Liebe bleiben außerhalb des magischen Kreises, der um seine innere Welt geschlossen. Hier, zurückgezogen wie in ein Heiligthum, betrachtet und verehrt er das Ideal, welches sein Leben zu verwirklichen trachtet. Hier erscheinen ihm göttliche, unfaßbare Gestalten, Farben, wie sein Auge sie an den schönsten Blumen im Glanze des Lenzes nie erblickt; er hört die Harmonie der Ewigkeit, deren Kadenz die Welten regiert und in welcher alle Stimmen der Schöpfung sich für ihn zu einem wunderbaren Koncert vereinigen. Ein heißes Fieber ergreift ihn dann, sein Blut wallt heftig durch die Adern und tausend verzehrende Gedanken, von welchen ihn nur die heilige Arbeit der Kunst erlösen kann, durchkreisen sein Gehirn. Er fühlt sich als Beute eines unnennbaren Übels; eine unbekannte Macht zwingt ihn in Worten, in Farben oder in Tönen das Ideal zu offenbaren, das in ihm lebt und ihn mit einem Durst nach Verlangen,

einer Qual nach Besitz erfüllt, wie kein Mensch sie je für den Gegenstand einer wirklichen Leidenschaft empfunden. Aber sein beendetes Werk, und wenn die ganze Welt ihm Beifall zollt! genügt ihm nur halb; unbefriedigt würde er es vielleicht vernichten, wenn nicht eine neue Erscheinung seinen Blick von dem Geschaffenen abzöge, um ihn von neuem in jene himmlischen, schmerzhaften Ekstasen zu werfen, die sein Leben zu einem beständigen Ringen nach unerreichbarem Ziel, zu einem fortgesetzten Anstrengen aller Geisteskräfte machen, um sich zur Verwirklichung dessen zu erheben, was er in begnadeten Stunden, wo die ewige Schönheit sich ihm wolkenlos enthüllt, empfangen.

Der Künstler lebt heutigen Tags außerhalb der socialen Gemeinschaft; denn das poetische Element, nämlich das religiöse Element der Menschheit, ist aus unseren modernen Staaten verschwunden. Was haben sie, die das Räthsel menschlichen Glückes durch einige ertheilte Privilegien, durch eine unbegrenzte Ausdehnung der Industrie und egoistischen Wohlseins zu lösen suchen, — was haben sie mit einem Dichter, was mit einem Künstler zu schaffen? Was kümmern sie sich um diese Menschen, die nutzlos für die Staatsmaschine die Welt durchwandern, um heilige Flammen, edle Gefühle und erhabene Begeisterung zu entzünden, um durch ihre Thaten das unerklärliche Bedürfnis nach Schönheit und Größe, das mehr oder weniger verschlossen auf dem Urgrund jeder Seele liegt, zu befriedigen? Die schönen Zeiten sind nicht mehr, wo die blühenden Zweige der Kunst sich ausbreiteten über ganz Griechenland, das sich an ihrem Duft berauschte. Jeder Bürger war damals ein Künstler; denn alle, die Gesetzgeber, die Krieger, die Philosophen beschäftigten sich mit der Idee des moralisch, geistig und physisch Schönen. Das Erhabene machte niemand staunen, und große Thaten waren ebenso häufig wie die großen Schöpfungen, welche jene zugleich darstellten und eingaben. Die mächtige und strenge Kunst des Mittelalters, welche Kathedralen baute und mit Orgelklang die entzückte Bevölkerung zu sich rief, erlosch, als der Glaube sich von neuem belebte. Heutigen Tags ist die Kunst und Gesellschaft verbindende Sympathie, welche der einen Kraft und Glanz, der andern jene tiefen Erschütterungen verlieh, aus welchen große Dinge hervorgehen, zerstört.

Die sociale Kunst ist nicht mehr und ist noch nicht. Wem begegnen wir auch meistens in unseren Tagen? Bildhauern? Nein,

Fabrikanten von Statuen. Malern? Nein, Fabrikanten von Bildern. Musikern? Nein, Fabrikanten von Musik — überall Handwerkern und nirgends Künstlern. Und hieraus noch entstehen grausame Qualen für den, der mit dem Stolze und der wilden Unabhängigkeit eines echten Kindes der Kunst geboren ist. Er sieht sich umgeben von diesem Fabrikantenschwarm, welcher aufmerksam den Launen des großen Haufens und der Phantasie ungebildeter Reichen seine Dienste widmet, vor jedem ihrer Winke sich beugt, beugt bis zur Erde, als könnte er ihr nicht nahe genug sein! Er muß sie als seine Brüder annehmen, muß sehen, wie die Menge ihn und sie vermischt, ihn und sie mit der gleichen groben Schätzung, mit der gleichen kindischen, stumpfen Bewunderung umgiebt. Man sage nicht: das seien die Leiden der Eitelkeit und Selbstliebe. Nein, nein, Sie wissen es, Sie, der Sie so hoch stehen, daß keine Nebenbuhlerschaft Sie erreichen kann! Die bitteren Thränen, welche unserem Auge entfallen, gehören der Verehrung des wahren Gottes, dessen Tempel geschändet ist durch Götzen, um derenwillen das einfältige Volk den Altar der Madonna, die Anbetung des lebendigen Gottes verlassen hat, um vor diesen Gottheiten von Schmutz und Stein anbetend ihre Kniee zu beugen.

Vielleicht, daß Sie mich heute sehr düster gestimmt finden; vielleicht haben Sie unter dem Sang der Nachtigall den Übergang einer köstlichen Nacht zu einem prächtigen Tag herangewacht; vielleicht sind Sie unter blühenden Syringen entschlummert und haben träumend einen schönen blondlockigen Engel gesehen, der Sie beim Erwachen mit den Zügen Ihrer theuren Tochter anlächelte; vielleicht hat Ihr feuriger Andalusier, knirschend unter der bändigenden Hand, Sie in wenigen Sekunden durch den Raum getragen, der Sie von ihrem besten Freunde[1]) trennt; vielleicht und sicherlich sind Sie auf Ihrem Weg einem Unglücklichen begegnet, den Sie die Vorsehung segnen machten! — — Ich, ich habe sechs Monate lang ein Leben nichtiger Kämpfe und unfruchtbarer Versuche gelebt. Ich habe freiwillig mein Künstlerherz den Reibungen des gesellschaftlichen Lebens ausgesetzt, ich habe Tag

1) George Sand's Nachbar und treuer Freund, der viel gereiste Naturforscher Neraud, den sie als ein „dürres, kupferfarbiges, schlecht gekleidetes Männchen" beschreibt und den sie ihren Malgache nennt.

um Tag, Stunde um Stunde die dumpfen Qualen jenes immerwährenden Mißverständnisses ertragen, welches noch lange zwischen Publikum und Künstler obwalten wird.

Der Musiker ist in dieser Beziehung zweifellos zu kurz weggekommen. Der Poet, der Maler, oder der Bildhauer bringt in der Stille seines Atelier sein Werk zur Ausführung und findet, wenn es vollendet ist, Bibliotheken, die es verbreiten, Museen, die es ausstellen; keiner Vermittlung bedarf es zwischen einem Kunstwerk und seinen Richtern, während der Komponist nothwendiger Weise gezwungen ist seine Zuflucht zu Interpreten zu nehmen, die unfähig oder gleichgültig ihn unter den Proben einer Wiedergabe leiden machen, die oft dem Buchstaben getreu, doch nur unvollkommen den Gedanken des Werkes, das Genie des Autors enthüllen. Oder — ist der Komponist zugleich ausführender Künstler, wie selten wird er verstanden, wie viel öfter kommt es vor, daß er das innigste Bewegtsein seines Innern einem kalten, spöttelnden Publikum preisgiebt, daß er seine Seele sich gleichsam entreißen muß, um der zerstreuten Menge einigen Beifall abzuringen! Nur durch größte Anstrengung wirft die helle Flamme seiner Begeisterung einen blassen Wiederschein auf diese eisigen Stirnen, entzündet er schwache Funken in diesen liebeleeren, sympathielosen Herzen.

Man hat mir oft gesagt, daß ich weniger als jeder Andere das Recht habe derartige Klagen laut werden zu lassen, weil seit meiner Kindheit der Erfolg vielfach mein Talent und meine Wünsche überschritten. Aber gerade das, der rauschende Beifall, hat mich auf das traurigste überzeugt, daß er vielmehr dem unerklärlichen Zufall der Mode, dem Respekt vor einem großen Namen und einer gewissen thatkräftigen Ausführung gegolten hat als dem echten Gefühl für Wahrheit und Schönheit. Der Belege giebt es über und über genug. — Noch ein Kind belustigte ich mich oft mit muthwilligen Schülerstreichen und mein Publikum verfehlte nie in die Falle zu gehen. Ich spielte z. B. ein und dasselbe Stück bald als Komposition Beethoven's, bald als die Czerny's, bald als meine eigene. An dem Tag, an welchem ich sie als mein eigenes Werk vorführte, erntete ich den aufmunterndsten Beifall: „das sei gar nicht übel für mein Alter!" sagte man; an dem Tage, an welchem ich sie unter Czerny's Namen spielte, hörte man mir kaum zu;

spielte ich sie aber unter Beethoven's Autorität, so wußte ich mir schließlich die Bravos der ganzen Versammlung zu sichern.

Der Name Beethoven ruft mir eine andere Begebenheit ins Gedächtnis zurück, die sich später zutrug, die jedoch meine Ansicht über die künstlerische Kapacität des musikalischen Publikums nur zu sehr bestätigt. Sie wissen wohl, daß die Kapelle des Konservatoriums seit einigen Jahren es unternommen hat dem Publikum Beethoven's Symphonien vorzuführen. Heutigentags ist sein Ruhm allgemein bestätigt; die Unwissendsten der Unwissenden verschanzen sich hinter dem kolossalen Namen und ohnmächtiger Neid bedient sich seiner als Keule gegen jeden Zeitgenossen, der es wagt seinen Kopf zu erheben. Um die Idee des Konservatoriums zu ergänzen, widmete ich diesen Winter (leider aus Zeitmangel in sehr unvollständiger Weise) einige musikalische Unterhaltungen fast ausschließlich der Vorführung Beethoven'scher Duos, Trios und Quintetten. Ich war fast ganz sicher zu langweilen, war aber ebenso fest überzeugt, daß es auszusprechen niemand wagen würde. Und in der That, es erfolgten so glänzende Ausbrüche der Begeisterung, daß man in dem Glauben, das Publikum unterwerfe sich dem Genie sich leicht hätte täuschen lassen können, wenn nicht in einer der letzten Soiréen diese Illusion durch eine Veränderung des Programms gänzlich gestört worden wäre. Ohne das Publikum zu benachrichtigen, wurde ein Trio von Pixis an Stelle eines von Beethoven gespielt. Die Bravos waren stürmischer und zahlreicher als je; als aber das Trio von Beethoven den ursprünglich für Pixis bestimmten Platz einnahm, fand man es kalt, mittelmäßig und langweilig. Ja, es gab Leute, die davon liefen, indem sie die Zumuthung des Herrn Pixis, sein Werk nach dem soeben gehörten Meisterwerk vorzuführen geradezu für impertinent erklärten.

Es sei ferne von mir behaupten zu wollen, der von Herrn Pixis geerntete Beifall sei ein unverdienter gewesen. Aber er selbst hätte den Beifall eines Publikums, das im Stande gewesen zwei Werke so verschiedenen Stils zu verwechseln, nicht ohne bedauerndes Lächeln entgegen nehmen können. Sicher sind Menschen, die eines solchen Mißverständnisses fähig, total unzugänglich für die Schönheiten seines Werkes. „O", rief Goethe aus, der nach gewöhnlicher Anschauung doch vor jedem anderen seines Ruhmes

genoß, welcher der glückliche Dichter seines Jahrhunderts war und den seine Zeitgenossen als König begrüßten:

„O sprich mir nicht von jener bunten Menge,
Bei deren Anblick uns der Geist entflieht,
Verhülle mir das wogende Gedränge,
Das wider Willen uns zum Strudel zieht.
Nein, führe mich zur stillen Himmelsenge,
Wo nur dem Dichter reine Freude blüht;
Wo Lieb' und Freundschaft unsers Herzens Segen
Mit Götterhand erschaffen und erpflegen."

Es ist Thatsache, daß gegenwärtig nur Wenigen eine gründliche musikalische Bildung zu eigen ist. Die Majorität ignorirt die ersten Grundsätze der Musik und nichts ist selbst in den höheren Klassen seltener als ein ernstes Studium unserer Meister. Man begnügt sich meistens von Zeit zu Zeit und ohne Wahl, unter einer Menge erbärmlichen Zeugs, das den Geschmack verdirbt und das Ohr an kleinliche Armuth gewöhnt, einige gute Werke zu hören. Im Gegensatz zum Dichter, welcher die Sprache Aller spricht und sich überdies nur an Menschen wendet, deren Geist durch klassisches Studium gebildet ist, ergeht sich der Musiker in einer geheimnisvollen Sprache, deren Verständnis, wenn nicht ein Specialstudium, doch zum mindesten einen lang gewohnten Umgang mit ihr voraussetzt; und außerdem hat er noch gegenüber dem Maler und Bildhauer den Nachtheil, daß diese sich mehr an das Formgefühl wenden, welches viel allgemeiner ist als das innere Verständnis für die Natur und das Gefühl für das Unbegrenzte, welche die Eigenart der Musik sind.

Giebt es für diese Lage der Dinge eine Verbesserung? Ich glaube es; ich glaube es um so mehr, als wir sie von allen Seiten anstreben. Man wiederholt fortgesetzt, daß wir in einer Übergangsepoche leben, was von der Musik wahrer als von allen anderen Dingen ist. Aber ohne Zweifel ist es traurig in einer Zeit undankbarer Arbeit geboren zu sein, wo der Säende nicht erntet, der Schätzesammelnde nicht genießt, wo derjenige, welcher Gedanken des Heils empfängt, ihr Lebendigwerden nicht sehen soll, sie vielmehr nackt und schwach der Nachwelt vermachen muß gleich der Mutter, die in den Schmerzen der Entbindung dahin stirbt. Aber was sind dem Gläubigen die langen Tage des Harrens!

Unter den Verbesserungen, welche ich „in meinen Träumen träume", ist eine, welche leicht ins Werk zu setzen wäre und die mir plötzlich einfiel, als ich stille die Galerien des Louvre durchschritt und bald die tiefe Poesie des Scheffer'schen Pinsels, bald die lebendige Farbenpracht eines Delacroix, die reinen Linien Flandrin's und Lehmann's, die kräftige Natur Delaroche's betrachtete. Warum — sagte ich mir, — warum wird nicht auch die Musik zu diesen jährlichen Festen eingeladen? Warum bleiben die weiten Hallen des Louvre stumm? Warum bringen nicht die Komponisten wie ihre Brüder, die Maler, die schönsten Garben ihrer Ernte hierher? Warum sind nicht unter dem Anruf des Christus von Scheffer, der heiligen Cäcilie von Delaroche die Komponisten Meyerbeer, Halevy, Berlioz, Onslow, Chopin und andere noch weniger beachtete, die ungeduldig den Tag ihres Sonnenaufgangs erwarten, hier, um in dieser geheiligten Umgebung ihre Symphonien, Chöre und Kompositionen aller Art, welche aus Mangel an Aufführungsmitteln in den Mappen verschlossen bleiben, zu hören?

Die Theater, welche überdies nur einseitig die Kunst repräsentiren, sind in den Händen von Administratoren, die den alleinigen Zweck der Kunst weder haben noch haben können. Gezwungen den Erfolg im Auge zu behalten, um nicht dem Ruin entgegen zu gehen, weisen sie unbekannte Namen und ernste Werke zurück. Der Saal des Konservatoriums nimmt nur ein kleines Auditorium auf und sein Orchester genügt kaum zur Aufführung großer Werke. Wäre es nun nicht dringend geboten, daß die Regierung diese Lücke ausfüllte, indem sie ein tüchtiges Orchester und einen Chor anstellen würde, um moderne und von einer speciellen Kommission gewählte Werke aufzuführen? Das Publikum, einige Monate zum Anhören dieser auserlesenen Musik zugelassen, würde seinen Geschmack bilden und die jungen talentvollen Künstler gewännen Aussicht, nicht immer im Dunkeln und in der Vergessenheit, in welche sie die unübersteiglichen zwischen ihnen und der Öffentlichkeit sich aufthürmenden Hindernisse unausbleiblich hineinstoßen, verharren zu müssen. Gewiß, es wäre von Seiten der Regierung ein großartig nationales Unternehmen, den Musikern dieselbe Unterstützung zu Theil werden zu lassen wie den Malern, ein Unternehmen, das dieselbe Aufmerksamkeit verdienen würde wie manche ernste Kammerdebatte, wie mancher ernste

Miniſterſtreit. Zur großen Schreckenszeit hat es der Konvent nicht verſchmäht das Konſervatorium zu gründen.

Aber ich bemerke, daß ich es wie die ſchüchternen Beichtkinder mache, die das, was ihnen am ſchwerſten zu ſagen wird, auf den Schluß der Beichte ſparen. Ich habe bis jetzt gezögert Ihnen von dem muſikaliſchen Streite zu ſprechen, mit dem man ſich nur zuviel beſchäftigte; iſt er doch bis in Ihre Einſamkeit gedrungen und hat ſogar Sie zu der Bitte einer Erklärung veranlaßt. Die anfänglich einfachſte Sache der Welt iſt — Dank den Auslegungen! — zur unverſtändlichſten fürs Publikum und — Dank den Deutungen! — zur peinlichſten und reizbarſten für mich geworden: ſo will ich Ihnen nun dieſen Vorgang erzählen, den Einige ſo gefällig waren meine „Nebenbuhlerſchaft "mit Thalberg zu nennen.

Sie wiſſen, daß ich Herrn Thalberg am Anfang des letzten Winters, als ich Genf verließ, nicht kannte. Seine Berühmtheit war nur ſchwach zu uns gedrungen. Die Echos des St. Gotthards und des Faulhorns, welche die erſten Worte der Schöpfung zurückbehalten zu haben ſcheinen, hatten wohl anderes zu thun als unſere kleinen armen Eintagsnamen zu wiederholen! Bei meiner Ankunft in Paris war in der ganzen muſikaliſchen Welt von nichts anderem die Rede als von der wunderbaren Erſcheinung eines Pianiſten, der alles weit hinter ſich laſſe, was man je gehört, der Regenerator der Kunſt genannt zu werden verdiene und der ſowohl als ausführender Künſtler wie als Komponiſt ganz neue Bahnen betrete, auf denen ihm zu folgen wir alle uns anſtrengen ſollten.

Sie, die Sie wiſſen, wie ich dem kleinſten Gerücht mein Ohr leihe, wie meine Sympathien jedem Fortſchritt warm entgegen fliegen, Sie werden ſich denken können, wie meine Seele der Hoffnung entgegen zitterte dem zeitgenöſſiſchen Pianiſtenthum einen großartigen Impuls gegeben zu ſehen. Nur eines machte mich mißtrauiſch: die Eile, mit welcher die Verkünder des neuen Meſſias alles Vorhergegangene vergaßen oder verwarfen.

Ich geſtehe, daß ich von den Kompoſitionen des Herrn Thalberg wenig Gutes erwartete, als ich ſie von den Leuten in einer Art loben hörte, die deutlich zu verſtehen gab, daß alles, was vor ihm erſchienen, Hummel, Moſcheles, Kalkbrenner, Bertini, Chopin, ſchon durch die Thatſache ſeines Erſcheinens in das Nichts verſunken ſei. Ich wurde endlich ungeduldig dieſe

neuen und tiefen Werke, die mir einen Mann des Genies offenbaren sollten, selbst kennen zu lernen. Ich schloß mich einen ganzen Vormittag ein, um sie gewissenhaft zu studiren. Das Resultat dieses Studiums war dem von mir erwarteten diametral entgegengesetzt. Ich staunte nur noch über eines: daß solche mittelmäßige, nichtssagende Kompositionen allgemein einen solchen Effekt gemacht hatten. Hieraus schloß ich, daß das Ausführungstalent des Komponisten ein außergewöhnliches sein müsse. Diese Ansicht sprach ich in der Gazette musicale aus, ohne jede andere Absicht als die bei vielen anderen Gelegenheiten gezeigte: meinen guten oder schlechten Rath über die Klavierkompositionen abzugeben, die zu prüfen ich mir die Mühe genommen. Bei dieser Gelegenheit hatte ich weniger als je die Absicht, die öffentliche Meinung zu beherrschen oder herunter zu setzen. Ich bin weit davon entfernt mir ein solch impertinentes Recht anmaßen zu wollen, aber ich glaubte ungehindert sagen zu dürfen, daß, wenn dieses die neue Schule sei, ich nicht von der neuen Schule wäre, daß, wenn Herr Thalberg diese neue Richtung nehme, ich mich nicht berufen fühlte denselben Weg zu gehen und endlich, daß ich in seinen Ideen keinen Zukunftskeim entdecken könne, den weiter zu entwickeln Andere sich bemühen sollten.

Was ich da sagte, sagte ich mit Bedauern und gleichsam dazu gezwungen vom Publikum, das sich zur Aufgabe gemacht hatte uns einander wie zwei Renner gegenüber zu stellen, die in einer Arena sich um den gleichen Preis bewerben. Es hat mich vielleicht auch das manchen Naturen eingeborene Gefühl, welches gegen die Ungerechtigkeit reagirt und selbst bei kleinen Anlässen gegen den Irrthum oder den falschen Glauben eifert, bewogen die Feder zu ergreifen und meine Meinung offen auszusprechen. Als ich sie dem Publikum mitgetheilt, sagte ich sie auch noch dem Komponisten selbst, als wir uns später trafen. Es machte mir Freude sein schönes Ausführungstalent mit lauter Stimme loben zu können, und er hat besser als alle andern das Loyale und Freie meines Benehmens verstanden. Nun proklamirte man uns als „Versöhnte", ein Thema, das bald ebenso albern und weitschweifig variirt wurde, wie vordem unsere sogenannte „Feindschaft". — In Wahrheit hat es zwischen uns weder Feindschaft noch Versöhnung gegeben. Sind sie denn Feinde, wenn ein Künstler dem andern einen Werth, den die Menge ihm übertrieben zuerkennt, abspricht? Sind sie

denn *versöhnt*, wenn sie sich außerhalb der Kunstfragen schätzen und achten?

Sie werden verstehen, wie mich bei dieser Gelegenheit die unaufhörlichen Kommentare meiner Worte und Handlungen verstimmt machen mußten. Während ich jene Zeilen über *Thalberg* schrieb, sah ich wohl einen Theil der Entrüstung, die ich mir zugezogen, der Gewitter, die über meinem Haupt sich sammeln würden, voraus, glaubte aber dennoch — ich gestehe es offen — nach vielem Vorhergegangenen von dem häßlichen Verdacht des Neides freigesprochen zu werden.

Ich glaubte — o heilige Einfalt! werden Sie sagen —, daß die Wahrheit immer gesagt werden könne und solle und daß der Künstler unter keinen Umständen, selbst nicht bei geringfügigen Dingen, durch ein kluges Berechnen persönlicher Interessen Verrath an seiner Überzeugung üben dürfe. Die Erfahrung hat mich zwar aufgeklärt, aber nicht geheilt. Unglücklicherweise gehöre ich nicht zu jenen »natures émollientes«, von denen der Marquis von Mirabeau spricht, und ich liebe die Wahrheit, liebe sie mehr als mich selbst.

Überdies erhielt ich unter den ungehobelten Lektionen, die mir nicht erspart geblieben sind, so anbetungswürdige graziöse Backenstreiche, daß ich im Stande wäre im Sturme dieser Bestrafung nachzulaufen. Frauenbackenstreiche! was sage ich? Backenstreiche der Muse, die so wenig wehe thun und so süß zu empfangen sind, daß man niederknien und bitten möchte: „Mehr!" Lehren von der Ex-Muse des Vaterlandes zu erhalten ist werthlos und im Grunde genommen glaube ich, daß mich niemand um sie beneidet.

Aber in der That, ich bin beschämt Ihnen so lange von diesen Kleinigkeiten gesprochen zu haben: vergessen wir diesen letzten Lärm einer Welt, in welcher dem Künstler noch die Lebensluft fehlt. Irgendwo, weit weg in einem Lande, das ich kenne, ist eine klare Quelle, die liebevoll die Wurzeln eines einsamen Palmbaums netzt. Der Palmbaum breitet seine Äste über die Quelle und schützt sie vor den heißen Sonnenstrahlen. Aus dieser Quelle will ich trinken, unter diesem Schatten will ich ruhen, diesem rührenden Sinnbild jener heiligen unzerstörbaren Liebe, die auf Erden alles zusammenhält und ohne Zweifel im Himmel erblüht.

F. *Liszt*."

XXII.

Nohant.

(Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult. 1835—1840.)

Bei George Sand. Klavier-Übertragungen der vier ersten Symphonien Beethoven's, des „Erlkönigs" und anderer Lieder Franz Schubert's. Aufsteigende Dissonanzen zwischen George Sand und der Gräfin.

Inzwischen, während Liszt die Misère des Künstlerlebens durchkostete, aber auch neue Ruhmesblätter sich erwarb, lebte die Gräfin d'Agoult in Nohant, die Gastfreundschaft George Sand's genießend. Liszt hatte im Laufe des Winters mehrere Ausflüge dahin unternommen. Nun, wo alle seine künstlerischen Verpflichtungen hinter ihm lagen und er durch Aussprache seiner Auffassung der Kunst sich dem Publikum verständlich zu machen und auch bezüglich der Thalberg-Affaire den Vorwurf kleinlichen Neides durch Darlegung seiner Handlungsmotive zu entkräften versucht hatte, eilte er abermals dahin, um vor dem Antritt der italienischen Reise noch einige Zeit sich hier der Ruhe hinzugeben.

Es war der erste Sommer, den George Sand, wieder glücklich im Besitz ihres Familienerbes, nach einigen Jahren der Abwesenheit in Nohant verlebte. Hatte auch mit der Dichterin von „Léone Léoni" die Romantik ihren Einzug in das alte Erbschloß gehalten und zogen ihre Freunde, Poeten, Literaten, Schauspieler und Berühmtheiten aller Art, ein und aus, so waren doch die Monate, welche Liszt hier verbrachte, ruhiger als manche andere Zeit. Es waren drei Monate, von ihm selbst mit seiner poetischen Auffassung bezeichnet, „voll reichen innerlichen Lebens, deren Stunden er andachtsvoll in sein Herz geschlossen".

Und in der That — es ist ein reizendes Pastorale, das er, das Leben in Nohant schildernd, durch einen Brief an Pictet uns vorzaubert! „Der Rahmen unseres Tages", schrieb er ihm, „war einfach und leicht auszufüllen. Um die Zeit todt zu schlagen, bedurften wir weder königlicher Treibjagden noch eines Liebhabertheaters noch sogenannter Landpartien, bei denen alle Welt die eigene Langweile mitbringt, um zur allgemeinen Unterhaltung beizutragen. Unsere Beschäftigungen und Genüsse bestanden im Lesen eines Naturphilosophen oder eines tief denkenden Dichters: Montaigne oder Dante, Hofmann oder Shakespeare; im Empfang von Briefen abwesender Freunde; in langen Spaziergängen an den lauschigen Ufern der Indre; in einer Melodie, welche die daselbst empfangenen Eindrücke zusammenfaßte; im Freudengeschrei der Kinder, die bald einen Abendfalter mit durchsichtigen Flügeln, bald ein armes Grasmückchen, das allzu neugierig aus seinem Nestchen herausguckte, gefangen hatten. „Und das ist alles?" Ja, alles. Sie wissen, das Entzücken unserer Seele mißt nicht nach dem Schein."

„Mit einbrechender Nacht versammelten wir uns dann auf der Terrasse des Gartens. Das letzte Geräusch des Tages verhallt allmählich in der Ferne, die Natur scheint von sich selbst Besitz ergreifen und sich freuend über die Abwesenheit der Menschen dem Himmel all ihre Töne, all ihren Duft entsenden zu wollen. Das ferne Murmeln der Indre drang bis zu uns, die Nachtigall trillerte ihren reizenden Liebesgesang und selbst das von uns zu Lande verachtetste Thier traf einen reinen und kräftigen Laut, um an der allgemeinen Feier Theil zu nehmen. Ein leiser Wind, kaum gefühlt, brachte uns abwechselnd den süßen Duft der Linde oder den stärkeren Geruch des Lärchenbaums, wobei der Schein unserer Lampe phantastische Streiflichter auf die benachbarten Bäume warf." —

Doch träumte man nicht nur auf der Terrasse, es wurde auch manche Nacht hindurch gearbeitet. George Sand liebte die geheimnisvolle Stille der Nacht. Wenn alles zur Ruhe gegangen, wenn Natur und Mensch nur im Traum und leisen Athemzug zu leben scheinen, dann zündete ihr Dichtergenius seine Fackeln an und in diesem Moment nur ihm lebend, überließ sie sich willig und eifrig seinen Eingebungen. Papier und Dinte vor sich, flog die Feder, die durch nichts in ihrer Arbeit sich stören ließ als durch den Schein des hereinbrechenden Morgens. Liszt leistete

ihr mehrmals Gesellschaft. Sie schrieb damals ihren einbändigen Roman: »Mauprat«, und der jugendliche Liszt ihr gegenüber durchforschte die Partituren Beethoven's. Nur eine kleine Lampe warf ein dürftiges Licht über das Zimmer, in welchem Poet und Musiker in stiller Geistesarbeit des Schlummers vergaßen. —

Liszt hatte schon in Genf den großen Gedanken gefaßt Beethoven's Symphonien dem Klavier einzuverleiben, wie er es mit der »Épisode de la vie d'un artiste« von Berlioz gethan, und dort mit der Übertragung der Pastoral- und einiger anderen Symphonien begonnen. Hier rückte er diesem Ziele näher. Die Vollendung der Klavier-Partitur der „Pastorale", sowie die der ersten, zweiten und fünften Symphonie war die Frucht der nächtlichen Studien in Nohant.

Auch noch andere kleine Arbeiten nahm er hier vor. Sein Enthusiasmus für die Lieder Franz Schubert's trieb ihn, auch sie dem Klavier zu erobern. Das erste Heft der von ihm übertragenen Lieder dieses Meisters, unter ihnen der „Erlkönig", gehört ebenfalls seinem Sommeraufenthalt in der Berry an.

Aber in Nohant wurde nicht nur gelesen, spazieren gegangen, musicirt, geträumt und gearbeitet: es wurde auch viel gescherzt und gelacht. Die Familie „Piffoël", wenn auch nicht mehr vollzählig, wie bei der Gebirgstour nach Chamounix, feierte hier ihre Nachspiele. Mummereien, improvisirte Lustspiele gehörten zu den feststehenden Scherzen der kleinen Gesellschaft. An ihnen mußten alle Theil nehmen, Hausbewohner und Besucher. Dazwischen kamen auch tolle Streiche vor, die bald dem einen bald dem andern galten. Einen derselben, sowie die Art und Weise wie sie sich von einem jener Zudringlichen befreiten, die ruhmlos, aber um so eifriger sich an Ruhmvolle drängen, hat Liszt damals in einem seiner Briefe erzählt[1]) und viel Heiterkeit damit hervorgerufen. —

So war in poetischem Wechsel ein Theil des Sommers dahin gestrichen. Alles, was dem Blick nach Außen von diesem Aufenthalt sich darbot, zeigte Schönheit, Heiterkeit und Poesie — doch war nicht alles nur Sonnenschein, was in Nohant vor sich gegangen. Es hatten im Stillen sich auch Dissonanzen entwickelt,

---

[1]) Brief an Adolphe Pictet.

Dissonanzen zwischen der in ihrem Ruhme stehenden französischen Dichterin und der nach Lorbeeren lechzenden schönen Gräfin, die bis jetzt nur einen Ruhm sich hatte erwerben können —: die Geliebte eines berühmten Virtuosen zu sein. Es ist vielfach ausgesprochen worden, daß George Sand's Berühmtheit die Nachtruhe der Gräfin gestört habe. Ohne George Sand hätte es später sicherlich keine „Nélida" gegeben! Jedenfalls fing diese Zeit der Unruhe in Nohant an. Aber auch abgesehen hievon waren beide Naturen solche Kontraste, daß eine innige Harmonie zwischen ihnen kaum denkbar erscheint. Die bedeutend und schöpferisch angelegte George Sand und die geistvolle, aber nur anempfindende Gräfin d'Agoult, jene ein Naturkind, dem am wohlsten war in Stiefel und Blouse und auf feurigem Andalusier ohne Sattel, diese eine vom Scheitel bis zur Zehe aus altfranzösischer Schule hervorgegangene grande dame, die nur in Tausendfrancsroben sich zu bewegen liebte, dort alles Unmittelbarkeit, hier alles Berechnung, bei der George Sand alles Wahrheit, im Guten wie im Schlimmen, bei der Gräfin Schleier über Schleier — wie hätten auch zwei solche Frauenerscheinungen auf die Dauer sich gegenseitig sympathisch berühren können! Die Schleier reizten George Sand zum Cynismus, der Cynismus dieser die Gräfin zur Hypokrisie, ebenso wie das Naturkind die grande dame herausforderte und doch auch wieder der Kothurn der letzteren jenes an seine äußerste Grenze trieb.

Es gab viele Reibungen zwischen ihnen und Liszt hatte, ohne daß dieselben einen andern Grund gehabt hätten als den der Antipathie, hervorgerufen durch den Gegensatz der nackten Natur und höfischer Schminke, in dieser Zeit manches zu schlichten gehabt. Doch als man schied, geschah es in noch gutem Einvernehmen.

Diese weniger guten Beziehungen der beiden Frauen zu einander, welche endlich zu einem ausgesprochenen Bruch kamen, blieben jedoch nicht ohne Nachwirkung auf Liszt's intime Beziehungen zu George Sand. Von dieser Zeit an fangen sie an zu schwinden. Obwohl er innerlich der Gräfin Unrecht geben mußte, so hielt er sich doch, als er wieder Paris besuchte, aus Rücksicht für sie von der Dichterin fern. Und als noch später diese Rücksicht weg fiel, konnte er sich nicht überwinden mit ihr zu verkehren. „Ich mochte mich ihren Sottisen nicht aussetzen", äußerte er sich später hierüber. Überdies hatte er im Grunde seines Herzens

wenig persönliche Sympathie für sie empfunden. Die Genialität und der Schwung ihrer Phantasie waren es, die Kühnheit ihrer Muse, die ihn mit ihr, der „modernen Sibylle, welche wie die einstige Phythia so manche Dinge aussprach, von denen keine andere ihres Geschlechtes etwas wußte und die auszusprechen auch keine hätte wagen dürfen“,[1] verbunden hatten.

Liszt besuchte Nohant niemals wieder.[2]

---

1) Liszt's „Chopin“.

2) In diesen veränderten Beziehungen zu George Sand liegt die Erklärung zu Chopin's Gereiztheit gegen Liszt (II. Buch, X. Kapitel).

XXIII.

Am Lago di Como.

(Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. II. Italien.)

Lyon. Die Arbeiternoth. Liszt und Nourrit konzertiren zum Besten der Arbeiter. Nourrit und die Alkovenscene in Meyerbeer's „Hugenotten". Schubert-Kultus. L. de Ronchaud. Chambery. Nach Italien. Mailand. In Ricordi's Magazin. Eine Opernaufführung in der Scala. — Bellaggio. Neue Kompositionen: Dante-Fantasie. Études d'exéc. transcendante; Chromatischer Galopp; Hugenotten-Fantasie.

egen Ende Juli war es, als Liszt und Madame d'Agoult Abschied von Nohant nahmen. Die heiße Jahreszeit ließ sie jedoch noch nicht gleich über die Alpen in das gelobte Land der Dichter und Künstler ziehen. Noch wurde hier und dort Rast gemacht. Ein Aufenthalt in Lyon, in Chambery, in Genf — sechs Wochen lagen noch zwischen dem Aufenthalt in der Berry und dem Betreten italienischen Bodens.

In Lyon war der längste; und dieser, wie der in Chambery, war begleitet von künstlerischen Äußerungen und interessanten Begegnungen. Dort war es Liszt's Mildthätigkeit, die ihn auf das Koncertpodium trieb, hier war es eine persönliche, jedoch mehr der Gräfin geltende Beziehung, die Licht und Schatten auf das Leben der Reisenden warf.

In Lyon lastete gerade zu dieser Zeit wieder eine jener trüben Perioden auf dem Arbeiterstand, wie sie von der herbsten Noth begleitet ihn schon öfter heimgesucht hatten. — Das: »Vivant en travaillant ou mourir en combattant« von 1834 war in Liszt noch nicht erloschen. Doch auch ohne dieses und ohne die mit ihm verknüpften socialistischen Ideen würde es keiner anderen Anregung bedurft haben als des Elendes selbst, um in ihm augenblicklich den Entschluß hervorzurufen zum Besten der Nothleidenden

in Lyon zu koncertiren. Es war im Salon der Madame Montgolfier, seiner schon erwähnten Schülerin, wo man die Arbeiternoth diskutirte und er seinen Koncertplan faßte. Während man ihn besprach, trat unerwartet Adolphe Nourrit in den Salon. Er schloß sich sogleich Liszt's Idee an.

Die Koncerte beider brachten Tausende von Francs in die Kasse der Nothleidenden. Gegenüber einem Elend aber, dessen Dauer nicht nach Stunden, sondern nach Wochen und Monaten maß, das nicht einen Einzelnen, sondern eine ganze Menschenklasse einer bevölkerten Stadt traf, waren solche Summen ein Wassertropfen im Meer. Liszt empfand das tief, doch schreckte es seinen thätigen Opfermuth nicht zurück. „Ich habe mir immer eine Pflicht daraus gemacht", schrieb er nach diesen Koncerten an seinen Freund Pictet, „mich bei jeder Gelegenheit Wohlthätigkeitsvereinen anzuschließen. Nur Tags nach dem Koncert, in welchem ich mitgewirkt, wenn die Unternehmer sich beglückwünschten und sich der Einnahme rühmten, entfernte ich mich gesenkten Hauptes; ich dachte daran, daß bei der Theilung auf eine Familie doch kaum ein Pfund Brod käme, um sich satt essen, kaum ein Bündel Holz, um sich erwärmen zu können! Achtzehn Jahrhunderte sind vergangen, seit Christus die Brüderlichkeit den Menschen gepredigt, und sein Wort ist noch nicht besser verstanden! Wohl brennt es wie eine heilige Lampe in den Herzen Einzelner, aber erleuchtet nicht Alle, und diese Generation, welche es verstanden sich zu den lichtesten Höhen des Wissens empor zu schwingen, bleibt dennoch tief versunken in den Finsternissen des unwissenden Gemüthes."

Wie Liszt dachte Nourrit. Sein Mitgefühl hatte sich ebenfalls an der Flamme christlicher Brüderlichkeit entzündet. Überhaupt gehörte er zu den seltenen Künstlererscheinungen, die ihre Kunstausübung mit ihren religiösen und ethischen Principien zu verbinden suchten. Eine keusche Liebe für seine Kunst im Herzen, hielt er sie heilig wie die Religion — nicht nur in der Idee, sondern auch in der Praxis. Obgleich Bühnensänger, würde er doch um keinen Preis eine Rolle zu singen übernommen haben, welche seinen Ideen über die Kunst zu nahe getreten wäre. So ist es zum Beispiel noch wenig bekannt, aber charakteristisch für Nourrit, daß er, als Meyerbeer seine Oper: „Die Hugenotten" beendet, deren Raoul zu singen er übernommen hatte, er dem Komponisten das Manuskript dieser Rolle zurücksandte, weil es

eine sehr frivole Alkovenscene zwischen Raoul und Valentine enthielt, an welcher er sich nicht betheiligen wollte. Er wolle nur echter Schönheit dienen, sagte er. Meyerbeer und Scribe arbeiteten hierauf diese Scene um und gaben ihr den heroischen Stempel, den sie seitdem trägt — der Glanzpunkt des ganzen vierten Aktes.

Diese kleine Episode hinter den Koulissen der Kunst hatte Liszt mit erlebt. Er als ausübender und der Öffentlichkeit angehörender Künstler wußte zu gut, was es für einen solchen hieß einen Puritanismus künstlerischer Gesinnung selbst auf den Brettern zu behaupten. Erfüllt mit sympathischer Bewunderung für Nourrit's Charakter, war ihm darum die Begegnung mit ihm, abgesehen von ihrem gemeinsamen Koncertiren für die lyoner Arbeiter, eine freudige. Besondern Reiz jedoch gewann sie für Liszt noch dadurch, daß er Gelegenheit fand ihn mit den von ihm so sehr geliebten Liedern Franz Schubert's, welche damals noch keineswegs einen weit verbreiteten Ruhm genossen — es existirte auch noch keine französische Ausgabe von ihnen —, bekannt zu machen. Im Saale der Madame Montgolfier hatte Liszt seine in Nohant gearbeiteten Übertragungen zum großen Entzücken den Anwesenden vorgespielt. Nun sang Nourrit, Liszt begleitete. Es war ein Schubert-Kultus höherer Art. Der mangelnde französische Text der Gedichte veranlaßte auch die Gräfin d'Agoult sich an ihm zu betheiligen. Während die beiden Künstler den „Erlkönig" vortrugen, saß sie mit Papier und Stift in einer Ecke des Salons und paraphrasirte das deutsche Gedicht in das Französische. Der Beifall, den sie damit erntete, war kaum ein geringerer als der, welcher der Dichtung selbst zu theil wurde. Liszt liebte solche Anerkennung ihrer Talente. Und als er dieses Abends in einem seiner für die Gazette musicale geschriebenen Briefe,[1]) auf Schubert's Lieder aufmerksam machend, erwähnte, fügte er ihre Paraphrase bei — wohl das erste schriftstellerische Début der Gräfin d'Agoult, wohl auch der erste Schritt ihrer Neigung zum Rivalisiren mit der Dichterin in Nohant. Ihr Name ist jedoch in jenem Brief nicht genannt. Liszt bezeichnete ihn mit der Chiffre M., aber in der pariser musikalischen Welt wußte man genau, wer gemeint war.

1) Liszt's „Gesammelte Schriften". II. Band, Brief No. 4.

Unter den Enthusiasten dieses Abends befand sich der jugendliche Dichter Louis de Ronchaud. Ein feuriger Brausekopf, der seine poetischen Rittersporen sich noch zu verdienen hatte, ging ihm in der schönen geistvollen Gräfin ein neuer Musenstern auf. Und als Liszt die Reise mit ihr nach Italien fortsetzte, gab er beiden das Geleit bis Chambery, wo er auch während ihres Aufenthaltes daselbst ihr Gefährte blieb. L. de Ronchaud huldigte der Gräfin ganz im Sinne der Romantik jener Zeit. Im Gegensatz aber zu »Elle et lui« entwickelte sich aus dieser Huldigung im Lauf der Jahre ein echtes Schutz- und Trutzbündnis der Freundschaft, bei welchem die Gräfin die Fähigkeit für Ausdauer und Aufopferung, wie wohl bei keiner ihrer anderen persönlichen Beziehungen, bewiesen hat.[1] Mit Liszt war der junge Dichter damals ebenfalls innig befreundet. Zwei Briefe des »Bachelier ès-musique«[2] sind Erinnerungsblätter dieses Verhältnisses. —

Den Tagen in Chambery folgte ein kurzer Besuch Liszt's bei dem Staatsmann mit dem eingeborenen Haß gegen die „Herrschaft der Mathematik", dem Dichter Lamartine, welchen er auf seinem an der Saône gelegenen Landsitz in Mâcon überraschte. Diesem Besuch folgte eine Exkursion nach dem einst schwer zu erreichenden, ringsum von Bergen umschlossenen La grande Chartreuse, der Wiege des Karthäuserordens. Noch ein kurzer Aufenthalt in Genf — und dann ging es mit einem Vetturino über die Alpen nach Mailand.

Die Reise von Chambery bis Mailand hat Liszt in seinem ersten Brief an L. de Ronchaud beschrieben, einem Brief voll geistreicher Aperçüs über Lamartine und Chateaubriand, voll reizender Naturschilderungen, sowie voll interessanter Bemerkungen über Kloster und Klosterleben, welche sein Besuch des Klosters Chartreuse hervorgerufen — Bemerkungen, alle gesättigt von den Ideen der Zeit, bei denen seine Theilnahme an den socialen Fragen den Ton angiebt. — Liszt schloß diesen Brief mit dem Bericht seiner Ankunft in Mailand und einer kurzen Beschreibung der kleinen Ereignisse, welche in die wenigen Tage seines Aufenthaltes daselbst fielen.

---

1) Die »Mes Souvenirs« der Gräfin d'Agoult sind de Ronchaud gewidmet.

2) Liszt's „Gesammelte Schriften", Reisebriefe No. 5 und 6.

„So eben komme ich an", schrieb er. „Gewiß glauben Sie, ich sei sogleich zum Dom, zum Museum, zur Bibliothek gerannt? Mit nichten! Ich bin kein Valery-Leser, ich ignorire vollständig, wie man mit Nutzen reisen und verfahren muß, um in seiner Bewunderung klassisch und methodisch zu Werke zu gehen. Durch „Kapitel" habe ich nie etwas gelernt als höchstens eine ausgesprochene Abneigung gegen die Art und Weise der Touristen, von der ich mich soviel als möglich freizuhalten suche und in Folge deren ich mich beeile der Zeit zu vergessen: was könnte Einer, ‚durch eigenen Willen verbannt, mit Vorsatz irrend, zweckmäßig unklug, überall fremd und überall zu Hause' auch Besseres thun?"

So schlenderte Liszt durch die Straßen, bis er sich unvermuthet vor Ricordi's Magazin befand und da eintrat. Ricordi war einer der bedeutendsten Musikalienverleger Europas, die nach Liszt's Worten die herrschenden Minister der musikalischen Republik, das salus inferorum und refugium peccatorum, die Vorsehung wandernder Musikanten sind. Ohne Präambulum setzte er sich vor ein offenes Piano und präludirte — „die Art, auf welche er seine Empfehlungsbriefe überreichte". —

»Quest è Liszt o il diavolo!« hörte Liszt den anwesenden Ricordi einem seiner Commis zuflüstern. Keine fünf Minuten waren hierauf vergangen, so hatte ihm Ricordi mit beredter Gastfreundschaft seine Villa in der Brianza, seine Loge in der Scala, seine Equipage, seine Pferde, seine fünfzehnhundert Partituren zur Verfügung gestellt — Herrlichkeiten, von denen Liszt jedoch keinen Gebrauch machte.

Da er der Sonnenhitze wegen nur einige Tage in Mailand blieb, verschob er die Besichtigung der Merkwürdigkeiten dieser Stadt auf eine andere Zeit. Nur das Scala-Theater besuchte er. Man führte gerade zum ersten Mal die Oper „Marino Faliero" auf. Und Liszt bekam einen Einblick, wie man in Italien Opern in Scene setzt. „In diesem überglücklichen Lande", schrieb er, „ist die Inscenirung einer ernsten Oper durchaus keine ernste Sache. Es genügen gewöhnlich vierzehn Tage dazu. Die Musiker des Orchesters und die Sänger, die sich gegenseitig fremd sind und vom Publikum, das entweder plaudert oder schläft, keine Anregung erhalten — in der fünften Loge wird soupirt oder Karte gespielt —, kommen hier zerstreut, empfindungslos und mit Katarrh

behaftet zusammen, nicht als Künstler, sondern als Leute, die für jede Stunde Musik, die sie machen, bezahlt werden. Es giebt nichts Eisigeres als diese italienischen Aufführungen! Trotz der vom italienischen Geschmack diktirten Übertreibung der Accente und Gesten von Nüancen keine Spur, noch weniger von einer Ensemblewirkung! Jeder Künstler denkt nur an sich, ohne sich wegen seines Nachbars zu beunruhigen. Warum sich auch für ein Publikum, das nicht einmal zuhört, abmühen?"

Liszt verließ das Theater mit einer sehr ungünstigen Meinung von dem künstlerischen Geist des berühmtesten Theaters Italiens. Doch habe er nur, schließt er seine Schilderung, die Eindrücke wiedergegeben, so wie er sie empfangen; sein Urtheil würde er erst nach längerem Beobachten feststellen. Nach einem halben Jahr kam dasselbe — ein Staub aufwirbelnder Aufsatz über die „Scala", zu welchem diese kurze Beschreibung seiner Eindrücke gleichsam eine Einleitung bildet. Unser nächstes Kapitel wird davon erzählen.

Die große Hitze hielt Liszt nicht lange in Mailand; sie trieb an den nahegelegenen Lago di Como, wo er in Bellaggio eine Villa miethete, welche er mit der Gräfin d'Agoult bezog. Hier wohnte er bis Februar 1838; dann erst blieb er einige Zeit in Mailand, wohin er inzwischen von Bellaggio aus mehrere Ausflüge unternommen hatte.

Der Aufenthalt in Bellaggio aber war für ihn ein innerlich beglückender. Er gehörte zu den wenigen Perioden seines Liebesbündnisses, über welche ein wolkenloser Himmel sich breitete. Kein Schwarm musenbedürftiger Künstler umdrängte hier die beiden: es war Ruhe in beider Gemüth. Die Gräfin befand sich in einem jener Momente, in welchem die Stimme der Natur weltliche Interessen, selbst bei dem eitelsten Weibe, zum Schweigen bringt. Es war in jenem Augenblick Wahrheit, wenn Liszt an de Ronchaud schrieb: [1]) „Wollen Sie einen günstigen Schauplatz für die Geschichte zweier glücklich Liebender, so wählen Sie die Gestade des Comersees!" — „Noch nie", schrieb er weiter — „noch nie ist mir ein vom Himmel so überschwänglich gesegneter Erdstrich vorgekommen, ein Erdstrich, auf dem der volle Zauber eines Liebeslebens natürlicher erscheinen könnte. Die Pracht und Majestät der Alpenländer dient nur dazu, unsere Kleinheit zu beschämen. Durch solche Größe fühlt

1) Brief No. 6.

der Mensch sich gedrückt. Der Gletscherberge Zeiten überdauerndes Sein mahnt ihn an seine Vergänglichkeit; des ewigen Schnees unberührte Reine ist seinem befleckten Gewissen ein stummer Vorwurf. Die über seinem Haupte drohend hangenden Granitmassen, das düstere Tannengrün, die herbe Luft, die Schrecknisse des Lawinendonners, der Abgründe ununterbrochen grollendes Leben —, Sinnbilder sind es, ja streng mahnende Sinnbilder eines von dunklem, unwiderruflichem Verhängnis bedrängten Geschicks. — Aber hier unter dem Ätherblau einer Liebe athmenden Umgebung weitet sich die Brust und alle Sinne erschließen sich den Wonnen des Daseins. Leicht ersteigliche Höhenzüge winken zu grünenden Gipfeln; die Fruchtbarkeit der Abhänge, wo die Kastanie, der Maulbeer- und Ölbaum, Mais und Weinstock Fülle verheißend sich erheben, zeigt die Spuren emsig schaffenden Fleißes; die Frische der Gewässer dämpft den Einfluß der Sonnenhitze; der Nächte üppige Pracht wechselt mit glanzvollen Tagen. Freier athmet der Mensch im Schoße befreundeter Natur! Seine harmonischen Wechselbeziehungen mit ihr sind nicht getrennt durch riesenmäßige Verhältnisse; er darf lieben, er darf vergessen, darf genießen; denn ihm dünkt, er beanspruche nur das Recht der Theilnahme am gemeinsamen Glück."

„Ja, mein Freund, wenn vor Ihrer träumenden Seele das ideale Bild eines Weibes vorüberzieht, eines Weibes, dessen himmelentstammte Reize kein sinnverlockendes Gepräge tragen, nein, nur die Seele zur Andacht beflügeln! und wenn Sie ihr zur Seite einen Jüngling erblicken, treuen aufrichtigen Herzens: verweben Sie diese Gestalten in eine ergreifende Liebesgeschichte und geben Sie ihr den Titel: „Am Gestade des Comersees". — —

Gemeinschaftliche Ausflüge in die Umgebungen des reizenden Sees verkürzten die Tage oder füllten sie aus. Manches Volkslied, das sie von ländlichem Mund gesungen hörten, skizzirte Liszt bei dieser Gelegenheit und legte es als bleibendes Erinnerungsblatt in seine Mappe. Bei diesen kleinen Streifzügen konnte man ihn oftmals inmitten der sich um ihn schaarenden Dorfjugend sehen — ähnlich wie in Paris, wo er als Knabe kleine Münzen unter eine Schaar Gamins warf und an ihrem Kampf um sie sich belustigte. Hier aber waren es Körbe voll Feigen und Kuchen, durch welche er sich zu ihrem Abgott machte, indem er sie ihrer Plünderung Preis gab.

Einen großen Theil des Tages brachten beide Reisende auf dem See zu, dessen malerische Gebirgsufer zu immer neuen Exkursionen reizten.

Vor der ärgsten Tageshitze aber flohen sie unter die Schatten der die Villa Malzi umgebenden Platanen und lasen zu Füßen der Bildsäule Bomelli's „Dante geführt von Beatrice", des italienischen Dichters: „Göttliche Komödie". Stille Nächte sahen beide nicht selten in einer Gondel bei Fackelschein am Fischfang sich ergötzen oder sich schaukeln auf dem Rücken des sanft sich bewegenden Gewässers. Liszt sah man auch öfter allein, versunken in die Pracht des nächtlichen Himmels und hingegeben an die Stimmungen, in denen die Seele gleichsam „zu entschweben scheint, empor zu den ewigen Quellen alles Schönen".

Bellaggio und der Lago di Como verwoben sich in seinem Leben zu einem Gedicht, dessen Inhalt Schönheit, dessen Klang Wohllaut war. Als ihm Weihnachten ein Töchterchen geboren ward, nannte er es zur Erinnerung an die harmonisch-poetischen Tage am Comersee Cosima. —

Diese Tage des Träumens fanden Liszt nicht allein hingegeben an poetische Stimmungen. Schien ihm auch momentan sein Instrument ein zu unvollkommenes Werkzeug, um zum Dolmetscher seiner Empfindungen werden zu können, so entstanden hier doch für dasselbe kostbare Blüthen weniger lyrischer, als poetisch-charakteristischer Art. Bei ihnen hat ebenso, wie der ihn umgebende Zauber der Natur, seine Lektüre mitgewirkt. Hier entstand der Anfang seines italienischen Wanderalbums, das im Gegensatz zu seinem Schweizeralbum aus Eindrücken hervorgegangen, welche Kunstwerke, nicht die Natur ihm gegeben. Das erste komponirte Stück desselben gehört Liszt's Bellaggio-Aufenthalt an und ist ein Nachklang seiner Dante-Lektüre, welchem er den Titel gab:

Fantaisie quasi Sonata[1]
après une lecture de Dante.

Diese „Dante-Fantasie" ist eine Komposition von großen Zügen, breiten Dimensionen und geheimnisvoll zauberhaften und doch

1) »Années de Pélerinage. Italie«, No. 7. (Schott's Söhne in Mainz, 1858.)

auch kraftgesättigten Farben, aber mehr Skizze als durchgearbeitetes Bild. Liszt hat die Dichtung Dante's, die ihn hier zur Musik inspirirte, nicht weiter angegeben, aber es ist nicht schwer zu erkennen, daß eine jener religiös-weltlichen Stimmungen vorherrscht, wie sie kaum ein anderer Dichter mehr als Dante gegeben und die irdischem Schmerz und himmlischer Aspiration, göttlicher Sehnsucht und mystischer Verzückung entstiegen scheint, aber immer die Kraft als Impuls hat.

Außer der „Dante-Fantasie" fallen der Zeit am Comersee als Hauptarbeit das innerhalb der Klavierliteratur einzig dastehende Studienwerk: 24 Grandes Études dédiés à Charles Czerny[1]) zu, welches später noch einmal als »seule édition authentique revue par l'auteur« unter dem Titel erschienen ist:

Études d'exécution transcendante
pour le Piano.[2])

No. 1.	Preludio. (Cdur).	No. 8.	Wilde Jagd. (Cmoll).
2.	— (Amoll).	9.	Ricordanza. (Asdur).
3.	Paysage. (Fdur).	10.	— (Fmoll).
4.	Mazeppa. (Dmoll).	11.	Harmonies du soir. (Desdur).
5.	Feux Follets. (Bdur).	12.	Chasse-Neige. (Bmoll).
6.	Vision. (Gmoll).		
7.	Eroica. (Esdur).		

Diese Ausgabe ist ebenfalls Czerny gewidmet »en temoignage de reconnaissance et de respectueuse amitié de son élève«.

Die Etüden dieser Sammlung, zwölf an der Zahl — nicht vierundzwanzig, wie der frühere Titel sagt — sind ein Riesenwerk durchgeistigter Technik, der Kulminationspunkt aller pianistischen Studien. Alles ist neu in der Erfindung wie in der Bearbeitung, alles von berauschender Klangfülle, kühnen Kombinationen und alles überbietender Technik. Neben ihnen erscheinen ältere Meisterwerke kleinlich und dürftig. Nur Chopin's Etüdes und Prélüdes können an musikalischem und poetischem Werth ihm gleichgestellt

1) Haslinger in Wien, 1839.
2) Breitkopf & Härtel, 1852.

werden, weniger aber in der Breite der Anlage, in der Vielseitigkeit der Stimmung und in technischer Großartigkeit. Die Etüden der älteren Ausgabe tragen keine Überschriften, die der neueren aber sind mit solchen versehen, wodurch ihr Inhalt nahezu greifbar erscheint. Aber auch die Feile ist erkennbar, die eine Meisterhand geführt.

Abgesehen von dem großen musikalischen Werth dieses Werkes ist es auch noch in anderer Beziehung merkwürdig; denn es dürfte kein zweites Werk in der gesammten musikalischen Litteratur aufzufinden sein, das in dem Maß in die Entwickelung und in die Gestaltungskraft der Phantasie eines Komponisten einen Einblick gewährt wie dieses. Liszt hat nämlich als Grundlage seiner »Études d'exécution transcendante« die kleinen Etüden genommen, welche er als fünfzehnjähriger Knabe in Marseille komponirt und als opus 1 herausgegeben hatte. Es ist ebenso genußbietend wie lehrreich diese beiden Werke nebeneinander zu halten und zu forschen, wie aus jenen noch so sehr geschlossenen Keimen jugendlichen Phantasielebens der wild-geniale Ritt des „Mazeppa", die kühne „Eroica", die großartig düstere „Vision", das bunte Geflacker der „Irrlichter", die poetisch-träumerischen »Harmonies du soir« sich gestalten, wie aus Gebilden klassischer Form sich diese Stücke freimodernen Geistes entwickeln konnten.

Diesen Studien reihen sich noch zwei Kompositionen, ein Galopp und eine Phantasie, an. Der:

Grand Galop chromatique (opus 12), [1])

dem ungarischen Grafen Adolphe Apponyi gewidmet, hat seiner Zeit als Virtuosenstück die Runde durch die Koncertsäle Europas gemacht und verdankt seine Entstehung einer jener Studien. Beim Ausarbeiten derselben nämlich entstand Liszt ein frappanter chromatischer Lauf unter den Fingern, dessen Charakter ihn gleichsam zu diesem Galopp aufforderte und auch sein musikalisches Motiv blieb.

Wie der „Chromatische Galopp" mit seinen blitzenden Läufen, hat auch die Fantasie:

---

1) Fr. Hofmeister, Leipzig 1838.

Réminiscences des Huguénots
Grande fantaisie dramatique (opus 11)[1])

ihren Weg durch die Konzertsäle gefunden, wo sie noch immer ihren Platz behauptet. Es ist die einzige Komposition, welche Liszt der Gräfin d'Agoult gewidmet hat, wobei jedoch die Widmung ihren Namen nur durch ihre Chiffre — dédiée à Madame la comtesse d'A. . . . — andeutet: sie blieb aber auch die einzige Komposition Liszt's, welche Gnade vor ihren Augen fand. Als sie später von allen seinen Arbeiten geringschätzig sprach, nahm sie die „Hugenotten-Fantasie" stets aus und nannte sie sein „bestes Werk".

1) Fr. Hofmeister, Leipzig 1838.

XXIV.

Liszt und die Milaneser.

(Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. II. Italien.)

Koncerte in Mailand. Seine drei Akademien. Seine Improvisati. Großer Enthusiasmus seitens des Publikums. Brief an Massard. Die musikalischen Salons. Rossini. Liszt's Rossini-Transkriptionen. Sein Bericht über das Scala-Theater und dessen Folgen. Milaneser Literaten machen ihm den Proceß. Liszt giebt Satisfaktion — der Milaneser grollt. Abschiedsdiner.

Während seines Aufenthaltes am Comersee gedachte Liszt zurückgezogen und ungekannt zu leben — ein Vorhaben, das ihm jedoch durch Ricordi in Mailand vereitelt wurde. Zu geschäftskundig, um nicht den Vortheil zu erkennen, den des berühmten Künstlers Nähe ihm bringen konnte, waren die Schaufenster seines Magazins gefüllt mit dessen Kompositionen und als die Zeit nahte, wo die milaneser Nobili ihre Villen mit ihren Palästen vertauschten und die Pforten der Scala und der Koncertsäle nicht vergeblich offen standen, verkündigte die milaneser Zeitung dem „glücklichen Italien, daß es den ersten Pianisten der Welt beherberge". Mit dem Inkognito Liszt's war es nun vorüber. Die Milaneser, begierig ihn zu hören, hofften auf seinen Besuch Mailands und die Bewohner am Comersee betrachteten ihn mit neugierigen Blicken, namentlich nachdem die Grafen Belgiojoso,[1]) welche in der Nähe wohnten, den Aufenthalt des Künstlers erspäht und ihn mit einer Serenade auf dem See überrascht hatten.

Liszt konnte sich nicht mehr verbergen. Und bald nach Ricordi's Verkündigung sah er sich in Mailands musikalisches

1) Vettern des Fürsten Belgiojoso.

Leben hineingezogen. Diesen Winter waren gerade viele fremde Künstler da. Von Paris aus ein ganzes Kontingent. Und unerwartet traf er mit seinen Freunden Ferdinand Hiller, J. P. Pixis und anderen, auch wieder mit Adolphe Nourrit, welcher in Mailand gastirte, zusammen. Der Weg von Bellaggio nach Mailand wurde von Liszt mehrfach frequentirt, bis er endlich Anfangs Februar ganz dahin übersiedelte und bis nach Mitte März blieb.

Jeder seiner Ausflüge dahin hatte eine musikalische Veranlassung. Er wirkte in Koncerten mit. Ebenso gab er selbst einige. Am 3. December spielte er in einem Koncert des Pianisten Mortier, der in späteren Jahren als Specialist im Vortrag von klassischer Klaviermusik sich einen Namen errang, damals aber noch im allgemeinen brillanten Fahrwasser der Pianisten herumtrieb. Mit ihm spielte Liszt ein Duo für zwei Klaviere von Pixis. Bei einem Klavierensemble, das die guten Mailänder in große Ekstase versetzte, wirkte er ebenfalls mit. Es war die Ouverture zu Mozart's „Zauberflöte", welche für drei Klaviere, jedes zu vier Händen, arrangirt war, folglich sechs Pianisten zu seiner Ausführung bedurfte. Es scheint, als habe nur das Außergewöhnliche das Interesse des Publikums anzuregen vermocht — sechs Pianisten, um einem einen Erfolg zu sichern! Diese sechs waren: Liszt, Hiller, Pixis, Mortier, Schoberlechner, Orrigi — der letztere der einzige Italiener unter ihnen. Der Beifall war ein so großer, daß die Ouverture in einem Koncert Liszt's wiederholt werden mußte.

Liszt gab drei „musikalische Akademien", welche seinen Ruhm über ganz Italien trugen und hier feststellten. Die erste derselben war am 10. December 1837 im Scala-Theater, die andern beiden am 18. Februar und 15. März im Redoutensaal. Er spielte meist Kompositionen von sich, seine „Niobe"- und „Glöckchen-Fantasie", eine seiner in Bellaggio komponirten Études d'exécution transcendante, seine Übertragung der Gesänge Rossini's: »La Serenata e L'Orgia«, die Hexameron-Variationen und mit Mortier und den anderen Pianisten abermals das Duo von Pixis und die Ouvertüre zur Zauberflöte. Auch Hummels großes Septett opus 74 führte er vor.

Im Ganzen war man in Italien nicht für Klavier und Klavier-

musik eingenommen, ein Indifferentismus, welchem natürlich auch der Vertreter derselben, der Pianist, zum Opfer fiel. War Italien auch das Mutterland aller Virtuosität, so hatte es unter den Virtuosen doch seine Lieblinge und es schien, als habe es ganz vergessen, daß der erste Virtuos auf dem Klavier, Domenico Scarlatti, zu seinen Söhnen zählte. Unter den Virtuosen war der Sänger König, der Pianist aber der letzte ihrer Genossen. Selten verirrte sich darum ein solcher nach Italien. Er wußte, der Lorbeer in dem lorbeerreichen Lande grüne nur selten für ihn.

Ganz gegen diese Tradition des italienischen Geschmackes riß jedoch Liszt gleich dem Sänger zum enthusiastischen Jubel hin. In Mailands Musikleben wußte man von keinem Pianisten, der eine solche allgemeine Aufregung hervorgerufen. Nicht nur die vornehme Welt und nicht nur die musikalische, an ihrer Spitze der vergötterte „Schwan von Pesaro", strömten in die Hallen des Konzertsaales; auch die ganze bemittelte Einwohnerschaft nahm Theil an dem musikalischen Ereignis, das mit Liszt in die Thore Mailands eingezogen war. Seine Koncerte erhielten jedoch ohne seinen Willen ein so wunderliches, um nicht zu sagen abenteuerliches Gepräge, daß sie in der Koncertgeschichte unseres Jahrhunderts gewiß ein Unicum sind. Den Milanesen begeisterten sie aber gerade nach dieser Seite hin so sehr, daß er seine sonst allabendlich unentbehrlichen Unterhaltungen in der Scala, seine Primadonna, ja, seine Unempfänglichkeit für das Klavier vergaß! Anfangs langweilten ihn Liszt's Vorträge; er fand sie zu ernst und machte ihm Vorwürfe darüber. Das brachte Liszt auf den Einfall, die ihm zum Improvisiren vorgeschlagenen Themen nicht selbst zu wählen, sondern vom Publikum wählen zu lassen — ein Einfall, welcher sich als ein vortreffliches Mittel erwies die Pausen unterhaltend auszufüllen, und das Publikum in Spannung zu versetzen und in derselben zu erhalten. Nun war auf einmal die Langeweile vorbei. Die dem Italiener so unentbehrliche Heiterkeit, welche sich in seiner Oper im Baß buffo ihre historische Figur geschaffen, herrschte jetzt im Koncertsaal und der unerträgliche Ernst war verschwunden. Nur merkte das mailänder Publikum nicht, daß es bei den Koncerten Liszt's die Rolle des Baß buffo selbst übernommen hatte.

Über die mailänder Vorgänge berichtete der Bachelier ès-musique in seiner geistreichen, mit feiner Ironie durchzogenen Weise in

einem Lambert Massard gewidmeten [1]) und für die pariser Gazette musicale geschriebenen Brief. Er berichtete:

„Mein erstes Koncert in Milan gab ich im Teatro della Scala, das, wie Sie wissen, eines der größten der Welt und ganz dazu gemacht ist, um selbst einer Stimme wie der Lablache's oder den mächtigen Klängen eines Orchesters wie des pariser Konservatoriums, Trotz bieten zu dürfen. Aufrichtig gesagt, muß ich in demselben eine seltsame Figur gespielt haben — ich, so hager, so »étrigué«, mit meinem treuen Erard allein, ganz allein gegenüber einem Publikum, das an glanzvolle Lärmstücke und stark aufgetragene musikalische Effekte gewöhnt ist. Wenn sie diesen Lokalverhältnissen noch hinzufügen, daß die Italiener allgemein die Instrumentalmusik nur als eine untergeordnete Sache betrachten, die mit der Gesangmusik sich nicht messen darf, werden Sie sich einen Begriff von dem Tollkühnen meines Unternehmens machen können.

Nur wenig große Pianisten sind nach Italien gekommen. Field ist meines Wissens der letzte, wenn nicht der einzige, den man da gehört hat. Kein Hummel, kein Moscheles, kein Kalkbrenner, kein Chopin hat sich an der jenseitigen Grenze der Alpen gezeigt. Die Nadel des goldenen Magnets, welcher das Talent anzieht, zeigt heutigentags gen Norden. Die Medicis, die Gonzaga, die d'Este schlafen auf ihren Marmorkissen. Keine berühmten Mäcenen rufen jetzt berühmte Künstler in ihre Paläste. Wenn heute der Musiker in Italien reisen will, muß er gleich mir mehr nach der Sonne als nach dem Ruhme lechzen, mehr die Ruhe als das Geld suchen, gleich mir verliebt in die Malerei und Skulptur und überdrüssig der Musik sein — dort, weil er nichts, hier, weil er etwas davon versteht.

Vor einem Publikum, das ich wenig vorbereitet fand, um auf gewisse bekannte Ideen über Komposition und Vortrag eingehen zu können — Ideen, die ich aber trotz des Achselzuckens gelehrter Recensenten und trotz ihrer Unfehlbarkeit eigensinnig festhalte — vor solch einem beschränkten Auditorium, beschränkt ausschließlich auf Opernmusik, wagte ich es drei Fantasien meines Geschmackes, die gewiß wenig streng und wenig gelehrt sind,

1) Liszt's „Gesammelte Schriften", II. Band, Brief No. 7.

aber dennoch nicht in den gewohnten Rahmen paßten, vorzutragen. Dank vielleicht einigen mit lobenswerther Gewandtheit ausgeführten Oktavengängen und mehreren über Gesangsweise verlängerten Kadenzen, die wohl die beharrlichste aller Nachtigallkehlen hinter sich gelassen haben würden, — sie wurden applaudirt. Durch diesen schmeichelhaften Beifall ermuthigt und meines terrain mich sicher glaubend wurde ich noch verwegener, lief aber dabei fast Gefahr meinen kleinen Erfolg gänzlich zu kompromittiren, indem ich dem Publikum einen meiner letztgeborenen Lieblinge vorstellte: eine Prélude-Étude (studio), nach meiner Ansicht eine gute Sache. Dieses Wort »studio« erschreckte jedoch gleich anfangs, und:

»Vengo al teatro per divertir mi e non per studiare!« — rief mir ein Herr aus dem Parterre entgegen und sprach damit leider das Gefühl einer zum Erschrecken überwiegenden Majorität aus. Und in der That! es gelang mir nicht den Geschmack des Publikums für meine baroke Idee zu gewinnen, anderswo als in meinen vier Wänden eine Etüde zu spielen, deren Zweck nach seiner Meinung offenbar kein anderer sein konnte als mir die Gelenke beweglich und die Finger geschmeidig zu machen. Die Langmuth, mit welcher das Auditorium mich bis zum Schluß anhörte, habe ich als einen ganz besonderen Beweis von Wohlwollen betrachtet.

Ein andermal führte ich in dem Saal des „Ridotto" Hummel's Septett vor. Der regelrechte Gang dieses Werkes, die Majestät seines Stils, die Klarheit und Plastik seiner Ideen erleichtern das Verständnis für dasselbe. Auch verfehlen die jeden einzelnen Theil beschließenden Passagen nie ihre Wirkung, und so wurde dieses Kunstwerk mit besonderem Beifall aufgenommen. — Gerne wäre ich hierbei nicht stehen geblieben und hätte am liebsten den Mailändern die Trios von Beethoven, einige Werke von Weber und Moscheles zu hören gegeben, aber abgesehen davon, daß mir die Zeit dazu mangelte, wäre es vielleicht auch unklug gewesen ihre wilden und nordischen Schönheiten vor Ohren erklingen zu lassen, die von den sinnlich erregenden Lauten eines Bellini, Donizetti und Mercadante eingelullt sind. Deutschland konnte der Lombardei wohl seine Gesetze geben; bis jedoch seine Musik durchgedrungen sein wird, mögen noch Jahre vergehen: Bajonette können zwar Gesetze, nicht aber Geschmack befehlen.

Um meinen Koncerten, denen man übergroßen Ernst zum Vorwurf machte, Erheiterung beizumischen, hatte ich den Einfall über Themen improvisiren zu wollen, welche vom Publikum vorgeschlagen und durch Zuruf gewählt würden — eine Art zu improvisiren, welche zwischen Publikum und Künstler die unmittelbarsten Beziehungen herstellt. Diejenigen, welche Motive vorschlagen, setzen bis zu einem gewissen Grad ihre Eigenliebe mit ein. Die Annahme oder das Verweisen der Themen wird ein Triumph für die einen, eine Niederlage für die andern, eine Sache der Neugierde für alle. Jeder ist begierig zu hören, was der Künstler aus dem ihm gegebenen Thema machen werde. So oft es in einer neuen Form erscheint, freut sich der Geber der guten Wirkung, die es hervorruft, wie über eine Sache, zu der er persönlich beigetragen. So entsteht denn eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Ciselir-Arbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten Juwelen umgiebt.

Bei meiner letzten séance musicale wurde zur Aufnahme der thematischen Billete am Eingang des Saales ein reizender silberner Kelch von köstlicher, einem der besten Schüler Cellini's zugeschriebenen Arbeit aufgestellt. Als ich zur Entzifferung der Wahlzettel schritt, fand ich, wie erwartet, eine große Menge Motive von Bellini und Donizetti; alsdann aber erschien zur allgemeinen Erheiterung der Anwesenden ein sorgfältig gefalteter Zettel eines wohl keinen Augenblick an der Vortrefflichkeit seiner Wahl zweifelnden Anonymus mit dem Thema:

Il Duomo di Milano.

„Ach", sagte ich, „da ist jemand, der aus seiner Lektüre Nutzen zieht und sich des Wortes der Frau von Staël: ‚La musique est une architecture des sons' erinnert. Er ist begierig die beiden Bauarten: die entstellte Gothik der Domfaçade mit der Ostrogothik meines musikalischen Stils zu vergleichen, um die begriffliche Genauigkeit konstatiren zu können".

Ich hätte ihm gerne die ästhetische Genugthuung, die Behauptung der berühmten Staël zu bestätigen oder zu widerlegen verschafft; aber das Publikum zeigte nicht die geringste Lust, meine aus Zweiunddreißigsteln erbauten Glockenthürme, meine Skalen-Gallerien und Decimen-Spitzen sich erheben zu hören, und so fuhr ich im Ablesen der Zettel fort, die immer besser, immer schöner wurden. Ein ehrlicher Bürger, welcher sich mit dem Fortschritt der Industrie und dem Gewinn in sechs Stunden von Mailand

nach Venedig reisen zu können sehr beschäftigen mochte, gab mir das Thema:

La strada di ferro.

Um aber dieses Thema zu behandeln, hätte ich kein anderes Mittel gewußt als ununterbrochene Glissando-Tonleitern von oben nach unten zu machen; weil ich jedoch fürchten mußte bei dem Wettlauf mit der vorwärts eilenden Schnelligkeit der Dampfmaschine mein Handgelenk zu brechen, beeilte ich mich ein anderes Zettelchen zu öffnen. Und was glauben Sie wohl, was ich nun fand?! Eine der wichtigsten, nur durch Harpeggien zu lösenden Fragen des menschlichen Lebens; eine Frage, deren Umkreis sich auf alles ausdehnen läßt, auf die Religion wie auf die Physiologie, auf die Philosophie wie auf die Nationalökonomie. Ich las:

Ist es besser zu heirathen oder Junggeselle zu bleiben?

Da ich diese Frage nur durch eine lange Pause hätte beantworten können, zog ich es vor dem Auditorium die Worte eines Weisen ins Gedächtnis zurückzurufen: „Welchen Entschluß man auch fasse, ob man heirathe oder ledig bleibe, immer wird man ihn zu bereuen haben". —

Sie sehen, mein Freund, daß ich ein herrliches Mittel gefunden habe, um Heiterkeit in ein Koncert zu bringen, dessen Langweile mehr kühler Pflicht als dem Vergnügen gleicht. Oder wäre es nicht berechtigt gewesen, in diesem Land der Improvisationen mein Anch' io! zu sagen?" —

Es gab aber auch musikalische Kreise in Mailand, bei denen das Kunstverständnis und die Kunstpflege über den Baß buffo hinausgingen und man, obwohl auch hier wie in ganz Italien der Vokalmusik der Vorzug eingeräumt wurde, weder den mailänder Dom noch die Eisenbahn in Musik gesetzt verlangte. Hier spielte Liszt häufig privatim — in den Salons der Nobili und in den musikalischen Soiréen Rossini's.

Der musikalische Olympier, der in seine Vaterstadt ruhmbekränzt und goldbeladen zurückgekehrt war, liebte es die talentvolle und musikbegeisterte Jugend regelmäßig zu gemeinschaftlichem Musiciren um sich zu versammeln und sie mit den Lieblingen seiner Muse vertraut zu machen. In seinen und in den Salons der schönen, reichen und kunstliebenden Gräfin Julie Samoyloff (geborene

Gräfin von Phalen) fand sich gewöhnlich alles zusammen, was Mailand an bedeutenden Kunstfreunden und Künstlern aufzuweisen hatte. Hier fand Liszt stets ein auserwählt musikalisches Publikum, das wohl meist nur aus Dilettanten bestand, aber aus Dilettanten von seltener Kunstfertigkeit. Unter ihnen waren die Grafen Pompeo und sein Vetter Sonino Belgiojoso, beide mit Stimmen, um die sie „ein Tamburini und Ivanoff hätten beneiden können", die Gräfinnen Jamaglio und Julie Samoyloff, von deren Gesang Liszt sagte, daß er „an Süßigkeit und Kraft mit dem Duft des Maiglöckchens wetteifere", sodann noch viele andere vornehme Sängerinnen, Harfen- und Klavierspielerinnen, deren Virtuosität und genialer Vortrag manchen Künstler der Öffentlichkeit zum Wetteifer hätte auffordern dürfen. Wenigstens spottete manchmal Rossini gegen die anwesenden Künstler: hier seien sie die Unterliegenden.

Aber auch an hervorragenden Künstlern, welche in den seltenen Dilettantenkreis erhöhten Schwung brachten, fehlte es diesen Winter nicht. Neben Liszt musicirten hier Nourrit, der Tenorist Poggi, die Pasta u. A. In Rossini's Soiréen wurden auch Novitäten jüngerer Talente aufgeführt — in dieser Zeit der 23. Psalm des anwesenden Ferdinand Hiller. Das waren die Kreise, in welchen Liszt sich bewegte und die ihn entschädigten für den Sklavendienst, von dem selbst der König der Virtuosen im Koncertsaal und gegenüber der Menge sich nicht freimachen konnte, und dessen er ebenfalls in seinem Brief an Massart nicht ohne Anflug von Selbstironie gedenkt.

Die Beifallsbezeugungen, welche ihm hier, wie von Seiten des großen Publikums wurden, waren unbegrenzt. Sie legten halb Mailand zu seinen Füßen und lockten sogar den durch Mailand reisenden russischen Staatsmann und Kanzler Grafen Nesselrode fünf Treppen hoch zu steigen, um den geistvollen und merkwürdigen Künstler in seiner Wohnung aufzusuchen.

Von großer Anregung für Liszt war sein eifriger Verkehr mit Rossini. Die Genialität, Leichtigkeit und Grazie seines Genies zog ihn ebenso an, wie die Erfahrenheit, der Geist und die feine Ironie des Weltmannes. Viele Stellen seiner damaligen Briefe fließen von Bewunderung für ihn über. Hatte ihm auch dieser, als beide in einem intimen Gespräch waren und der Jüngling den lebenskundigen Mann vertrauensvoll fragte: welches

Ziel er ihm rathe für die Zukunft zu verfolgen, eine bittere Pille gegeben, indem er auf sein zielloses Wanderleben hinweisend ihm antwortete:

»Vous avez de quoi être un grand compositeur, un grand écrivain, un grand philosophe — et vous ne viendra tout de rien«, so konnte ihn das nicht hindern dem Genie des italienischen Meisters seine Huldigung darzubringen.

Er übertrug dem Klavier die durch ihre geniale Leichtigkeit und ihr sprudelndes Leben einzig dastehenden Gesänge der Rossini'schen Soiréen, welche in kleinen Formen, wie kaum ein anderes Werk, den heiteren Genius italienischer Tonkunst in vollendeter Schönheit wiedergeben. Liszt's:

Transcriptions des Soirées musicales de Rossini, [1])

stehen dem Original in keiner Weise nach; Original und Übersetzung scheinen wie im Wetteifer miteinander entstanden. Es dürfte wenigstens schwer zu entscheiden sein, ob bezüglich ihrer Wirkung und Vollendung dem Original oder seiner Übersetzung der Vorzug gebührt.

Liszt hatte bis jetzt nur große Partituren von Berlioz und Beethoven, sowie einige Lieder Schubert's dem Klavier übertragen — alles Kompositionen überwiegend germanischer Richtung. Es überrascht daher, daß nun neben die Hingabe an die innig empfundenen lyrischen Blüthen des Schubert'schen Genius die Empfänglichkeit für die italienische Muse mit ihrem lebendig nach Außen sprühenden sinnlich-graziösen Wesen tritt. Denn beide Richtungen, die deutsche und italienische, scheinen ihrem Wesen und ihrer Natur nach sich geradezu gegenseitig auszuschließen. Die meisten Tonkünstler, welche eine tiefe Sympathie für ernste und erhabene Werke der Kunst in sich tragen, finden nur eine schwache Resonanz in sich für den musikalischen, der südlichen Lebensluft entspringenden Vollklang der Kunst. Nur universell angelegte Geister tragen für jede Lebenssaite die Stimmung in sich. Dem geistigen Saitenbezug Liszt's fehlte keine. Es bedurfte nur der Berührung, um jede zum Klingen zu bringen. Die Berührung

1) Erschienen 1838 bei Ricordi in Mailand und zugleich bei B. Schott's Söhnen in Mainz und Aachen.

der italienischen Saite fand er im Verkehr mit dem italienischen maëstro. Kein Italiener würde das heitere Spiel des Augenblicks, das stretto und fuoco, den sinnlichen Wohllaut des Lebensgenusses, das Schmachten, Seufzen, Lachen und Lieben, das Maß und die Durchsichtigkeit der Farben und Formen, wie sie sich in Rossini's Muse verkörpern, vollendeter auf dem Klavier wiedergegeben haben als Liszt!

Diese Übertragungen hatten bereits in den schon erwähnten zwei Fantasien Liszt's über die den „Soiréen" angehörenden Gesänge: »La Pastorella dell' Alpi et Li Marinari«, ihre Vorläufer; doch sind diese beiden Fantasien nicht mit jenen zu verwechseln. Sie verbinden durch ein Vorspiel, durch Zwischensätze und Kadenzen einige ihrem Wesen nach Gegensätze bildenden Gesänge zu einem Ganzen, während Liszt dort bei jeder Komposition in dem vom Autor gegebenen Rahmen bleibt. Die ganze Sammlung besteht aus zwölf Nummern mit den Überschriften:

1) La Promessa.
2) La Regata veneziana.
3) L'Invito.
4) La Gita in gondola.
5) Il Rimprovero.
6) La Pastorella dell' Alpi.
7) La Partenza.
8) La Pesca.
9) La Danza.
10) La Serenata.
11) L' Orgia.
12) Li Marinari.

Diese Transkriptionen hat Liszt der damaligen mailänder Beschützerin der Tonkunst, der Gräfin Julie Samoyloff gewidmet.

Bei der Übertragung der „Soiréen" Rossini's blieb er jedoch nicht stehen. Seiner Mailand-Episode gehört noch das Glanzstück seiner Rossini-Übertragungen an: die

Transcription de l'Ouverture de Wilhelm Tell, [1])

1) Erschienen 1846 (?) bei Schott's Söhnen ꝛc.

welche eine geraume Zeit hindurch das Paradepferd der Virtuosen wurde. —

Liszt hat noch zwei der kirchlichen Muse Rossini's angehörende, jedoch einen nur weltlichen Stempel tragende Stücke dem Klavier übertragen, mit denen seine musikalischen Rossini-Beziehungen ihren Abschluß finden.

Diese sind:

Deux Transcriptions d'après Rossini [1])

No. 1 Air du Stabat Mater.
No. 2 La Charité.

Beide kleine Arbeiten gehören einer späteren Zeit, den vierziger Jahren an.

Liszt verließ Mailand am 16. März und reiste nach Venedig. Der Enthusiasmus der Mailänder hatte ihn aber nicht ziehen lassen, ohne ihm das Versprechen abgenommen zu haben, daß er im Herbst zur Krönung des österreichischen Kaisers Ferdinand I. als Königs der Lombarden wiederkehre und durch seine Kunst den Glanz der Festlichkeiten erhöhe. Inzwischen aber mußte Liszt gewahr werden, daß auch in Mailand die Gunst des Publikums nicht unwandelbar sei. Sein Aufenthalt hatte einen Stachel im Gefolge, der für ihn wohl im Moment sehr peinlich, im Ganzen aber nur ein heiteres Nachspiel seiner Konzerterlebnisse war. Diesesmal spielte jedoch nicht der Enthusiasmus, sondern die Nationalliebe als Kunstkritik bei den Milanesern die Rolle.

Und das alles war, wie ein Jahr früher die Thalberg-Affaire, die Folge seiner Feder, die Folge eines durchaus objektiv gehaltenen Berichtes, welchen der Bachelier ès-musique über die Scala in Mailand geschrieben und der pariser Gazette musicale eingesandt hatte.[2]) Als Korrespondent der letzteren hatte er ihr eine Schilderung des Scala-Theaters, seiner Sänger, des gesellschaftlichen Logenlebens mit seinen öffentlichen Galanterien entworfen und sie mit einer Kritik des allgemeinen Geschmackes und dessen Richtung verbunden. Diese Beleuchtung ihrer musikalischen Zustände konnte für die Milaneser keine durchweg schmeichelhafte

1) 1853 bei Schott's Söhnen.
2) Liszt's „Gesammelte Schriften", II. Band, Brief No. 7.

sein. Aber aus einer objektiven Auffassung hervorgegangen, welche das wirklich Gute keineswegs übersah, im Gegentheil betonte, konnte sie im Grunde genommen auch nicht verletzen. Nichtsdestoweniger brachte Liszt's Bericht eine nicht beabsichtigte Wirkung hervor und einige unberufene Vertreter der mailänder Bildung erhitzten sich dermaßen, daß sie Liszt, als er eines Tages auf dem Weg nach Genua durch Mailand reiste, auf offener Straße wegen seiner „Undankbarkeit" gegen die Milaneser mit Vorwürfen überschütteten.

Kaum wurde die Sache kund, als auch drei Journalisten, welche am »Pirate«, am »Figaro« und am »Corriere de' teatri« thätig waren, sich seines Aufsatzes bemächtigten und »Guerra al F. Liszt!« rufend heftig an die Lärmglocke beleidigten Nationalgefühls schlugen. In einem aktenmäßig abgefaßten Artikel hielten sie ihm seine Sünden vor, indem sie ihn anklagten:

1) ungeheurer Undankbarkeit gegen eine Stadt, die ihn mit Begeisterung empfangen;

2) der Beschimpfung der italienischen Nation durch die Behauptung: sie kenne die deutsche Musik nicht;

3) durch seine Äußerung: „die Gewohnheit im Theater zu empfangen und die Logen in Salons umzuwandeln gebe dem socialen Leben der Frauen eine Art Öffentlichkeit, die man in Frankreich nicht kenne" die Ehre der Gatten, die Tugend der Gattinnen, die Zärtlichkeit der Mütter beleidigt zu haben;

4) Die Beschimpfung des Opernpersonals en masse, des impresario, der maestri, der Primadonna, des ersten Tenors, des Dekorateurs, des Choreographs u. s. w."

Nach dieser Aufzählung des Sündenregisters Liszt's erklären nun, um seine beleidigende Anmaßung zu züchtigen, sowie seine verleumderischen Behauptungen zurückzuweisen, der Pirate, der Figaro und der Corriere de' teatri:

1) daß Liszt das Klavier nicht zu spielen verstehe und daß, wenn Mailand ihm Beifall gespendet, es sich durch die Urtheile Deutschlands und Frankreichs habe beirren lassen;

2) bedeuten sie ihm: daß all sein Bemühen als Franzose zu imponiren vergeblich gewesen — er sei gar kein Franzos, sondern ein Ungar;

3) überantworten sie ihn wegen seiner Sottise »Ameleto, che ammazza un ratto, il Dottore Faust portato del diavolo nell'Inferno«, als unsterbliche Typen zu verehren und weil er gegen alle Vernunft den Ultramontanen an den »Stranezza di Beethoven« und den »Lindure di Weber« Geschmack beibringen will, der allgemeinen Lachlust."[1])

Die milaneser Erhitzung gegen Liszt hatte sich durch seine interessante Anklage und Verurtheilung noch keineswegs abgekühlt. Schmäh- und Drohbriefe, durch deren Zeilen Stilete blitzten, fanden in Massen ihren Weg nach Lugano, wo Liszt seine Villeggiatura für diesen Sommer genommen hatte. Es half nichts, daß er durch den »Moda« die Versicherung gab, nie die Absicht gehabt zu haben die Bewohner Milans zu beleidigen — das aufgeregte südliche Naturell wollte sich nicht beruhigen lassen. Liszt beschloß darum nach Mailand zu reisen und an Ort und Stelle die Sache zu schlichten. Und so fuhr er an einem heißen Sommertag ohne Furcht vor den durch anonyme Briefe ihm zugesicherten Bestrafungen in einem offenen Wagen durch Mailands Straßen, um im Hôtel de la Bella Venezia die Anschuldigungen persönlich in Empfang zu nehmen und zu widerlegen. An den Redakteur der »Glissons« aber hatte er folgende der Öffentlichkeit bestimmte Zeilen gerichtet:

Monsieur![2])

Les invections et les injures des Journaux continuent. Ainsi que je l'ai déjà dit je ne m'engagerai point dans

---

1) Gazette musicale de Paris 1838 No. 31, Seite 314. »Correspondance Particulière.«

2) Mein Herr! — Die Schmähreden und Injurien der Zeitschriften hören nicht auf. Wie ich bereits erklärt, werde ich mich in keinen Federkrieg einlassen. Um in dem Ton, welchen der Pirate und der Courier des Théatres angeschlagen, fortzufahren, könnte ein solcher nur ein Austausch von Grobheiten werden. Ebenso wenig kann ich anonyme Beleidigungen beantworten. So erkläre ich denn zum hundertsten und letzten Mal, daß es nie meine Absicht war noch sein konnte, die milaneser Gesellschaft zu beleidigen. Auch erkläre ich, daß ich bereit bin jedermann, der es verlangt, die nöthigen Auseinandersetzungen zu geben.

Genehmigen Sie ꝛc.

Freitag, am 20. Juli ꝛc. Franz Liszt.

une guerre de plume. Sur le ton où le Pirate et Courier des Théâtres l'ont commencé, se ne pourrait être qu' un exchange de grossièretés. Je puis encore moins répondre à des insultes anonymes. Ainsi donc je déclare pour la centième et dernière fois, que mon intention n' a jamais été, n' a jamais pu être d'outrager la société milanaise. Je déclare aussi que je suis prêt à donner à quiconque viendra me les demander, toutes les explications nécessaires.

Agréez, Monsieur, etc. F. Liszt.
Vendredi matin, 20. Juillet,
Hôtel de la Bella Venezia.

Im Hôtel de la Bella Venezia saß nun Liszt und wartete innerlich geharnischt der Scenen, die sich entwickeln sollten. Die Fechter von Milano jedoch schienen siesta zu halten — niemand ließ sich bei ihm blicken. Er kehrte hierauf nach Lugano zurück und hatte Ruhe.

Als er aber seinem früheren Versprechen gemäß, von dem er sich durch das literarische Intermezzo nicht entbunden hielt, im September zur Krönungsfeier wieder nach Mailand kam, war es ihm trotz Ricordi unmöglich ein Koncert zu entriren, an welchem das allgemeine Publikum Theil genommen hätte. Selbst ein Koncert zum Besten der Armen — am 8. September — schlug fehl. Der Groll der Milaneser ließ sich nicht versöhnen. Nur ein am 10. September abgehaltenes Koncert zum Benefice des Pio Instituto teatrale war besucht, aber nur von Personen der höheren Gesellschaftskreise.

Nun verließ Liszt Milano, doch nicht ohne den Milaneser noch einmal verblüfft zu haben. Aber diesmal weder durch seine Improvisationen noch durch seine Feder, sondern durch ein Abschiedsdiner, das er seinen Freunden gab, dessen Stil aber so abweichend von dem derartiger Künstlerrevanchen war, daß der mailänder Referent der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" glaubte, es hier als Novität erwähnen zu müssen.

„Nicht zu vergessen!" schloß er einen Koncertbericht,[1]) „der große Künstler und als Mensch wahrhaft ehrliche, wohlthätige und mit dem Geld nur allzu liberale Liszt gab bei Cova (einem

1) 1838. No. 52, Seite 874.

Restaurant) vierundzwanzig Personen, unter ihnen Rossini, ein großes Diner, wofür 622 österreichische Lire oder Zwanziger, dito für Trinkgeld 34 Lire, Summa Summarum 656 Lire oder 218 Augsburger Gulden ausbezahlt worden sind. Ist das nicht ein außerordentlicher musikalischer Prinz?" —

Das war das Finale der Mailand-Episode, die zusammengefaßt mit seinem Bericht »La Scala«[1] und einem anderen später erfolgten Aufsatz: „Über den Stand der Musik in Italien"[2] interessante und charakteristische Streiflichter über einen Theil der musikalischen Zustände Italiens geworfen und einen Beitrag zur Musikgeschichte dieses Landes von bleibendem Werth gegeben hat.

---

1) Liszt's „Gesammelte Schriften", II. Band, Brief No. 8.
2) = = = = = Brief No 10.

XXV.

Koncert-Episode in Wien.

(Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840.)

In Venedig. Überschwemmung der ungarischen Donauländer. Liszt's Patriotismus erwacht. Koncertirt für die Pannonier in Wien. Großartiger Erfolg. Originalberichte von damals. Sein Repertoire und dessen Einfluß auf Einführung alter Musik in den Koncertsaal. Abschied.

Zwischen dem Anfang und Ende der erzählten mailänder Erlebnisse jedoch lag eine künstlerisch ereignisvolle Episode im Leben Liszt's.

Ohne daß es in seinem Plan gelegen, ohne daß er hier erwartet worden wäre, so ganz ohne alle Vorbereitung sehen wir ihn plötzlich in Wien. Wie ein feuriges Meteor leuchtete er hier am musikalischen Horizont auf und verdunkelte die Sterne, die gerade in dem Moment, als er erschien, die Bewunderung und das Entzücken der Wiener im hohen Maße genossen.

Es war ein besonderer Vorfall, welcher Liszt so plötzlich die Linie seines italienischen Reisekurses durchbrechen ließ, um in der österreichischen Hauptstadt als Pianist aufzutreten.

Doch lassen wir die Ereignisse in ihrer Reihenfolge an uns vorüberziehen!

Mitte März war Liszt von Mailand nach Venedig gereist, wo man, gespannt durch seine großen Erfolge in der lombardischen Hauptstadt, seiner bereits wartete. Er hatte hier im Saale der Società Apollinex ein Koncert gegeben, in welchem die Unger, der Bassist Moriani und der Baritonist Ronconi sangen, und hatte bei diesem wie bei einem zweiten Koncert — am 1. April im Teatro San Benedetto — die Venetianer zu den feurigsten Akklamationen hingerissen.

Der Künstler selbst aber hatte sich im Gegensatz zu dem musikalisch lebendigen Treiben in Mailand mehr und mehr den Stimmungen hingegeben, welche das einst so stolze Venezia in dem poetischen Wanderer weckt. Er war vor dem Hauptportal zu San Marco gestanden und sein Auge hatte sinnend auf den antiken Rossen geruht, unter deren Füßen sich die Thorflügel der stolzen Basilika öffnen und die im Verlauf eines Jahrtausends den Fall von vier Kaiserreichen gesehen; er hatte sich in die monumentalen Zeugen des einstigen Glanzes der Dogenstadt, die nun in düsterer Melancholie die dahin gegangene Herrlichkeit zu betrauern scheint, versenkt; und wenn die letzten Strahlen der scheidenden Sonne dem immer dichter werdenden Schleier der Nacht unterlagen und unter Fackelglanz und den Sirenenklängen der Musik buntes Leben sich in den Straßen zu entfalten begann, war er auf dem volksbelebten Riva degli Schiavoni gesessen und ließ, aus einer Seebinsen-Pfeife rauchend, die berauschenden Bilder der Nacht an seiner Phantasie vorüberziehen — die Lebenslust und die Heimlichkeit, in welche wie ein Mahnruf die Mitternachtsglocke von San Giorgio die Kapuziner zur Messe rufend hineintönte. Er hatte »on the bridge of sighs« gestanden, in seinen Gedanken die Meditationen des brittischen Dichters wiederholend; und in nächtlicher Stille hatte er, in schwarzer Gondel sitzend und hingleitend über die schlafenden Gewässer der Lagunen, jener alten trauervollen Anfangsmelodie des »Gerusalemme liberata« gelauscht, jener Melodie, welche selbst unter der Schwere der Jahrhunderte nicht hat ersterben können.

»Canto l'armi pietose e' il Capitano,
Cho l'gran Sepolcro liberò di Christo —«

so singt noch heute der Schiffer der Lagunen, mit langgezogenem Ruderschlag die unbeschreiblich melancholische Weise begleitend.

So ganz hingegeben an den Reiz, welcher die mit dem Glanz historischer Erinnerung geschmückte Lagunenstadt umschwebt, wurde durch ein Zeitungsblatt Liszt seiner träumerischen Stimmung entrissen und in eine Aufregung versetzt, welche in Verbindung mit ihrer Ursache ihn nach Wien führte. Das Ereignis betraf nicht ihn selbst: es betraf das Land seiner Kindheit. Traurige Kunde drang von da hinaus in die Welt. Die Donauländer waren von den

hereinstürmenden Gewässern des Oberlands überschwemmt und ihre Bewohner, arm und obdachlos, flüchteten unter das gastfreie Dach der Mildthätigkeit. Ein zum Herzen dringender Aufruf um Hilfe drang über die Grenzen Ungarns in die benachbarten Länder. Und dieser Ruf war es, welcher in diesem Moment Liszt's Erinnerung an seine Heimat mit einer Stärke wach rief, daß er sich plötzlich als Sohn Ungarns fühlte und das Gefühl der Verbrüderung mit den Nothleidenden, das Gefühl der Nationalität mit einer Kraft, einer Begeisterung und Opferfreudigkeit in ihm hervortrat, wie wir sie vorzugsweise nur bei den Helden zu bewundern gewohnt sind, die mit dem Schwert in der Hand die Ehre, den Herd, die Freiheit vertheidigen oder erkämpfen.

Liszt's fünfzehnjähriger Aufenthalt auf französischem Boden hatte die Erinnerungen an sein Vaterland zurückgedrängt. Seine Knaben- und Jünglingsperiode, seine Bildungs- und erste Erfahrungsschule, seine ersten Leiden und Wonnen — alles das, was dem jungen Menschen das Gefühl der Zusammengehörigkeit erzieht, verband ihn mit der französischen Nation. Nur wie ein Traum erschien es ihm, daß seine Wiege in Ungarn gestanden. Das Land, dessen Bildung ihn adoptirt, war ihm die Heimat geworden. Und nun brach auf einmal durch die Ereignisse, welche Pest unglücksschwer getroffen, einem lange zurückgehaltenem Strome gleich, der hinter seinen Böschungen ungeahnt wächst und wächst und plötzlich von seinen Dämmen befreit, kraftvoll, überströmend dahin stürzt, das Gefühl und Bewußtsein seiner Nationalität in ihm hervor.

Aus der Fülle seiner Erregung schrieb er damals über dieses Erwachen nationalen Gefühls an Lambert Massard nach Paris: „daß jenes Unglück eine wahre Erschütterung" in ihm hervorgerufen habe. „Eine außergewöhnliche Theilnahme", fährt er fort, „ein lebendiges unwiderstehliches Bedürfnis drängte mich den vielen Unglücklichen beizustehen. Aber wie? fragte ich mich. Auf welche Weise kann ich ihnen Hilfe bringen? ich, der ich nichts von dem mein eigen nennen kann, was Menschen allmächtig macht, weder den Einfluß des Reichthums noch die Macht hoher Stellung? Doch gleichviel — vorwärts denn! Fühle ich es doch zu sehr, daß weder mein Herz Ruhe noch mein Auge Schlaf finden wird, bis ich mein Scherflein zur Linderung dieses großen Elends beigetragen. Wer weiß auch, ob nicht des Himmels Segen auf mein schwaches Opfer fallen wird. Die Hand, welche die Brode in der Wüste

vermehrte, ist nicht erlahmt. Gott hat vielleicht am Pfennig des Künstlers mehr Wohlgefallen als am Gold der Millionäre". —

„Durch diese inneren Erregungen und Gefühle wurde mir der Sinn des Wortes ‚Vaterland' offenbar. Ich versetzte mich plötzlich zurück in die Vergangenheit und fand in meinem Herzen die Schätze der Kindheitserinnerungen rein und unberührt wieder. Eine großartige Landschaft erhob sich vor meinen Augen: das war der über Felsen stürzende Donaufluß! das war das weite Wiesenland, auf dem friedliche Heerden in Freiheit weideten! das war Ungarn, der kräftige fruchtbare Boden, der so edle Söhne erzeugte! das mein Heimatland! Und auch ich, rief ich mit einem von Ihnen vielleicht belächeltem Anfall von Patriotismus aus, auch ich gehöre dieser alten kraftvollen Rasse an! auch ich bin ein Sohn dieser urwüchsigen, ungebändigten Nation, welcher sicher noch bessere Tage bestimmt sind!" — — — — —

„Diese Rasse war noch immer stolz und heroisch. In dieser breiten Brust haben noch immer starke Gefühle gewohnt. Diese stolzen Stirnen sind nicht für Knechtschaft und Geistesarmuth geschaffen. Ihre Intelligenz, glücklicher als die anderer, hat sich nie von täuschendem Glanze blenden lassen, ihre Füße haben nie auf unrechtem Wege geirrt, ihr Ohr hat keinen falschen Propheten gelauscht. Man hat ihnen nicht gesagt: Christus ist hier . . . . . er ist dort . . . . Sie schläft . . . . Aber möge eine mächtige Stimme sie erwecken — oh, wie sich ihr Geist der Wahrheit bemächtigen wird! wie sie ihr ein starkes Asyl in ihrer Brust bereiten, wie ihr nerviger Arm sie zu vertheidigen wissen wird! Eine ruhmvolle Zukunft wartet sicherlich ihrer; denn sie sind tapfer und stark — nichts hat ihren Willen verzehrt, nichts ihre Hoffnungen getäuscht."

„O mein wildes fernes Heimatland! meine ungekannten Freunde! meine weite große Familie! Der Schrei Deines Schmerzes hat mich zu Dir zurückgerufen, und im Innersten von ihm getroffen, senke ich beschämt das Haupt, daß ich Dich so lange habe vergessen können!" — — —

Liszt beschloß für seine Landsleute in Wien zu koncertiren. Alle Projekte für die nächsten Wochen gab er auf und that die für sein Vorhaben nöthigen Schritte. Das war vor seinem Koncert im Teatro San Benedetto am ersten April, und schon am siebenten desselben Monats stand er vor dem wiener Publikum.

Es war seine Absicht zwei Koncerte hier zu geben, eines zum Benefiz seiner Landsleute und das andere zur Deckung seiner eigenen Kosten. Dann, plante er weiter, wolle er der erwachten Sehnsucht nach seinem Vaterland sich hingeben und mit dem Ränzchen auf dem Rücken die einsamsten Theile Ungarns durchziehen. Aus beiden Plänen sollte nichts werden. Tobias Haslinger — der österreichische Ricordi — hatte die Angelegenheiten des Koncertarrangements übernommen und, ehe Liszt es sich versah, waren aus den zwei Koncerten zehn geworden, alle in einem Monat. „Das wäre genug gewesen", schrieb der Künstler nach Paris, „um eine zähere Kraft als die meine zu erschöpfen und brach zu legen; denn in jedem Koncert figurirte ich dreimal. Aber die Sympathie des Publikums hat mich so mächtig und andauernd gestützt, daß ich keine Ermüdung fühlte. Vor einer so gütigen und intelligenten Zuhörerschaft lief ich nie Gefahr nicht verstanden zu werden. Ohne Zaghaftigkeit konnte ich die ernstesten Werke Beethoven's, Weber's, Hummel's, Moscheles' und Chopin's, Fragmente aus der Symphonie fantastique von Berlioz, Fugen von Scarlatti und Händel und schließlich jene theuern Etüden, jene viel geliebten Kinder, die dem Publikum der Scala so monströs erschienen waren, vorführen."

Das Auftreten Liszt's war seitens der Wiener von einer Begeisterung begleitet, welche sich nur aus der Wundererscheinung Liszt's selbst begreifen läßt. Ganz Wien war in Aufregung. Die Künstler, welche soeben noch die Bewunderung der Koncertbesucher gewesen — und diese waren keine geringeren als Sigismund Thalberg, Clara Wieck und Adolf Henselt —, waren vergessen unter dem Eindruck des Übermächtigen, das Liszt's Auftreten begleitete. Dieser Eindruck beschränkte sich nicht nur auf bestimmte Kreise — er war ein allgemeiner. Die Gebildeten aller Stände wetteiferten in Begeisterung für den Jüngling, der als Künstler und Virtuos alle Vorzüge der Originalität und des Genies und als Mensch so viele Eigenschaften der Größe und des Adels der Seele mit einer Glut der Empfindung in sich barg, die allein ihn schon zu einer der seltensten und merkwürdigsten Erscheinungen der Zeit erhoben haben würde. Er spielte vor dem Kaiser und den höchsten Hofkreisen, er spielte vor der Elite der Künstler- und Gelehrtenwelt und vor dem großen Publikum, man hörte ihn und verkehrte mit ihm in Privatkreisen, wie öffentlich — und

überall war sein Erfolg derselbe, überall flossen Augen und Lippen über in voller, reiner Begeisterung. Einer jener Momente — gewiß ein seltener! — spann sich in dem Leben einer hervorragenden Künstlerpersönlichkeit ab, wo überrascht von der Originalität und dem Zauber ihres Wesens sogar Übelwollen, Kleinlichkeit und Intrigue der ihnen sonst so geläufigen Waffen vergaßen.

In unserer durch sociale Umgestaltungen, durch den Kampf um die Interessen des Staates und die materielle Existenz, aber auch durch die jüngeren Phasen moderner Wissenschaft und Philosophie an Kunstbegeisterung so verkümmerten Zeit klingt es wie ein Märchen aus alten Tagen, wenn von solchen Momenten allgemeiner Begeisterung gesprochen wird. Und doch hat es eine Zeit gegeben und Viele unter uns haben sie erlebt, wo die Gemüther noch warm und heiß fühlen konnten unter der Macht des Idealen, wo sie noch nicht erdrückt schienen von der Schwere der Tageslast und unberührt waren von dem eisigen Hauch der materialistischen und pessimistischen Geistesströmungen, welche die Welt heutigentags durchziehen. Ja, wie ein Märchen aus alten Tagen klingt es aus dem Versenken in diese Zeit heraus — dem Künstlerohr eine verklungene Melodie, nach der sein Sehnen geht.

Der Autor jedoch, der versuchen wollte mit seiner Phantasie Momente nachzuschaffen, wie die, von denen wir soeben erzählen und wie sie von nun an von Liszt's Leben im Koncertsaal und außerhalb desselben unzertrennlich sind, — der es wagen wollte sie nachzuschaffen, ohne dabei die Wunder der Leistungen Liszt's, ohne die Eindrücke abzuschwächen, welche er seinen Zeitgenossen gegeben, ohne die Begeisterung zu vermindern, die er bei ihnen hervorrief und deren Form nicht selten in die Übertreibungen des Gefühls und der Phantasie überging, würde das Unmögliche anstreben und dabei Gefahr laufen in den Augen seiner Leser als Romanschriftsteller, nicht als Historiker dazustehen. Lassen wir darum die wesentlichsten Momente aus dem Virtuosenleben Liszt's in Originalberichten an uns vorübergehen, um so mehr, als sie auch die historische Seite desselben vertreten und das in früheren Kapiteln niedergelegte — „Neue Bahnen", „Schöpferische Keime" und „Kompositionen der Genf-Periode" — zugleich ergänzen und fortsetzen.

Unter den vielen Berichten, welche die musikalischen Fachblätter, sowie die Tagespresse überhaupt, speciell die wiener, über Liszt's

Auftreten im Frühjahr 1838 in Wien gebracht, haben wir zu diesem Zweck drei ausgewählt, welche, obwohl von der Wärme der Bewunderung getragen, doch vor allem den sachlichen Punkt ins Auge gefaßt und fest gehalten haben. Der erste ist einer Privatkorrespondenz Robert Schumann's entnommen und seiner Zeit von Schumann in der von ihm herausgegebenen „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlicht worden, der andere ist von einem wiener Referenten der zu jener Zeit von Christian W. Fink redigirten leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung", der dritte endlich ist aus der Feder Saphir's, geschrieben für seine in Wien erscheinende Zeitschrift „Der Humorist".

„Zu neu und mächtig", heißt es in der Korrespondenz des ersten Berichterstatters [1]), datirt 13. April, „wie zu unerwartet ist noch der Eindruck, als daß er so schnell dem Kommentar desselben, der Reflexion nämlich, hätte Platz machen können. Eine so heterogene Erscheinung im Vergleich zu andern Künstlern ist noch nicht da gewesen. Der gewöhnliche Maßstab fällt hier weg; denn nicht das Gigantische allein ist es, welches wohl schwer, aber nicht unmöglich zu ergründen, nein, das eigenthümlich Geistige, der unmittelbare Hauch des Genies das mehr empfunden als beschrieben werden kann.

Denken Sie sich einen äußerst hageren, schmalschultrigen, schlanken Menschen, mit über Gesicht und Nacken herein fallendem Haar, ein ungewöhnlich geistreiches, bewegtes, blasses, höchst interessantes Gesicht, ein überaus lebendiges Wesen, das Auge jeglichen Ausdrucks fähig, strahlend in der Unterhaltung, wohlwollenden Blick, scharfes accentuirtes Sprechen — und Sie haben Liszt, wie er gewöhnlich ist. Setzt er sich aber ans Instrument, so streicht er die Haare hinters Ohr, der Blick wird starr, das Auge hohl, der Oberleib ruhiger, nur der Kopf und Gesichtsausdruck bewegen und spiegeln sich nach der jedesmaligen Stimmung, die ihn ergreift oder die er hervorzurufen Willens ist, was ihm auch jedesmal gelingt. Diese phantastische Außenseite ist aber nur die Hülle eines inneren Vulkans, aus welchem Töne gleich Flammen und Riesentrümmern hervorgeschleudert werden, nicht etwa schmeichelnd, sondern kolossal donnernd. Da denkt man weder an seine

1) Vermuthlich Fischhof, mit dem R. Schumann damals in Korrespondenz stand.

Hände noch an seinen Mechanismus (Technik) noch an das Instrument; ganz hingegeben einem ungeahnten Eindruck packt er unsere Seele und zieht sie gewaltsam in jene Höhe, welche alle Philister schwindeln macht. Dieses steigert sich noch wo möglich, dauert eine Weile, plötzlich fühlt der Titan Erbarmen und setzt seine Zuhörer unverhofft und daher nicht selten unsanft zur Erde, führt sie durch grüne Auen, gönnt ihnen aber nicht jene behagliche ersehnte Ruhe, sondern vermehrt das Pochen des Herzens, indem er schadenfroh Schlangen und anderes Gewürm aus den duftenden Gebüschen aufscheucht.

Das Instrument scheint so nur ein schwaches Werkzeug eines inneren Tobens und so hoch steht er über allem Mechanismus, daß an ein Zergliedern, selbst in der Absicht daraus sich etwas anzueignen, nicht zu denken ist. Er ist daher kein Muster zur Nachahmung; nur ein ebenbürtiger Riesengeist könnte ihm folgen, und der sucht sich einen selbständigen Weg.

Mit einem Wort: man kann sich keine Vorstellung von diesem Spiele machen, man muß es hören. Das war mir bis jetzt zweimal vergönnt. Am Tage seiner Ankunft spielte er bei Professor Fischhof einige Etüden eigener Komposition, sodann las er prima vista die Schumann'schen „Phantasiestücke", aber in vollendeter Weise, und namentlich das „Ende vom Lied" so ergreifend, daß ich es nie vergessen werde. Dann griff er hastig nach Kompositionen, die er in Italien noch nicht vorgefunden, als Mendelssohn's „Präludien und Fugen für die Orgel", welche er sammt Pedal auf dem Klavier allein nebst Verstärkungen und Verdoppelungen ganz himmlisch spielte, sowie Chopin's neue Etüden, die ihm noch größtentheils unbekannt waren — Donnerstag spielte er in Anwesenheit von Clara Wieck, Czerny (seinem früheren Lehrer) und vielen Andern in Groß' Atelier, wo er zwei Fantasien (er nennt sie Etüden), die zweite in Gmoll[1]) besonders mit ungeheurem Effekt vortrug, dann einen Theil seiner Fantaisie über die Puritaner und zuletzt ein Scherzo von Czerny aus dessen älterer Sonate Opus 7. In der That — er erschütterte unsere innerste Natur." —

---

1) Die »Vision« überschriebene Nummer der »Études d'exécution transcendante«.

In ähnlicher, diesen Artikel ergänzender Weise referirt die Breitkopf & Härtel'sche „Allgemeine musikalische Zeitung", welche ihm gegen ihr sonstiges Programm einen Specialaufsatz: „Liszt in Wien"[1] widmete, weil, wie sie sagte: „ungewöhnliche Ereignisse ungewöhnliche Berichterstattung" fordern. Da heißt es:

„Wir haben ihn nun gehört, den wunderbar Eigenthümlichen, welchen der Aberglaube entschwundener Jahrhunderte befangen von dem Irrwahn, daß Ähnliches, ohne durch Pakt mit dem Bösen im Bunde zu stehen, nimmermehr geleistet werden könne, ganz sicherlich ohne Gnade und Barmherzigkeit zum Scheiterhaufen verdammt sehen würde; — wir haben ihn gehört, aber auch gesehen, was allerdings mit zur Sache gehört." — „Man betrachte nur einmal den blassen, schlanken Jüngling in seiner den Sonderling signalisirenden Kleidung; das schlichte lang herabwallende Haar, die dünnen Arme, die kleinen zart geformten Hände; das fast düstere und dabei doch kindlich gemüthliche Antlitz; — diese bedeutsamen scharf ausgeprägten Züge, durch analoge Ähnlichkeit an Paganini gemahnend.

Liszt introduzirte sich mit dem Weber'schen Koncertstück in Fmoll. Karl Maria hat uns diese schöne, tief gedachte Komposition vor beiläufig zwanzig Jahren selbst vorgespielt; man blieb aber indifferent, wo nicht gar kalt dabei. In verschiedenen Zwischenräumen wagten sich mehrere Pianisten beiderlei Geschlechts daran; doch nur dem tüchtigen Bocklet gelang es für die Sache selbst eine speciell erhöhtere Theilnahme zu erringen. Dieser notorische Thatbestand war unserm werthen Gaste nicht unbekannt geblieben: er wollte der eigenen Äußerung zu Folge das Lieblingskind des verklärten Meisters auch bei den Wienern zu Ehren bringen. Und also geschah es! Niemand wähnte das Gehörte wieder zu hören; die nämlichen Töne zwar, vielleicht keiner mehr oder weniger — und doch so unendlich verschieden! Durch einen ganz eigenthümlichen Fingersatz, wobei der Daumen die mannichfaltigsten Rollen übernimmt, durch eine bis zur Unfehlbarkeit ausgebildete Technik, durch einen Anschlag, welchen er in allen nur denkbaren Graden vom leisesten Athemzug bis zum erschütterndsten Gewittersturm abzustufen versteht, bringt er in der That

1) 1838 No. 20.

die stupendesten Wirkungen hervor, ja Effekte in Einzelheiten, die man sogar dem Instrumente nur zuzumuthen sich nimmermehr getrauen möchte. Im Eingangs-Largo war sein Vortrag voll schwermüthigen Pathos, leidenschaftlichen Gefühls, zum innersten Herzen sprechend; jeder Ton eine Klage des geistig niedergedrückten Gemüthes, ein Seufzer der beengten, tief bekümmerten Seele. — Das Zeitmaß des ersten und Final-Allegros beflügelte er in einer Weise, daß man für das Ausweichen beinahe zitterte. Aber weit gefehlt! Der schmächtige David ward zum riesigen Goliath. Die verschwenderisch hingeopferten Kräfte schienen fortwährend noch zu wachsen und aus einem Guß, doch schlechterdings nicht auf Kosten der Verständlichkeit strömte der Töne Fluth dahin bis zum letzten Akkord, in welchen ein Beifallsjubel sich mischte, der nimmermehr zu enden drohte und für den der Ausdruck „enthusiastisch" nur ein leerer nichtssagender Schall ist. Als das Orchester in dem herrlichen Marziale allmählich zum fortissimo anschwoll und der Gewaltige mit darein donnerte als Selbstherrscher, die gesammten Instrumentalmassen siegreich durchdringend — ein Wogenbändiger, dem das brausende Element unterthänig gehorcht! — da mußte man sich lebhaft die Glanzperiode einer Angelica Catalani vergegenwärtigen, wenn diese im londoner Opernhause »Rule Britania« oder »God save the King« intonirte und ihr mächtiges Glockenorgan den tausendstimmigen Volkschor übertönte. Hier schon durchbrach stürmischer Applaus alle Dämme und solche anerkennende Würdigung soll den Virtuosen, der doch an Huldigungstribute von der Seine, der Loire, Garonne und Themse her gewöhnt ist, so tief ergriffen haben, daß ihm heiße Thränen über die Wange rieselten.

Die folgenden Solostücke waren die große Fantasie »Réminiscences des Puritains«, »Valse di Bravura« und »Grande Étude«, höchst sonderbare Tongebilde, wahre facsimile ihres Erzeugers, die vielleicht nur durch solchen Vortrag interessiren können, unter seinen Händen und durch diesen Geist belebt erst recht ins Dasein treten, dagegen aber in jenem durch die Zeichen angedeuteten Sinne erfaßt sehr wahrscheinlich zu einem verworrenen Chaos sich gestalten würden. Sie enthalten eine Summe von Schwierigkeiten, die den geübtesten Spielern wie böhmische Dörfer erscheinen, Passagen und Wechselfiguren bloß für eine Hand, daß man wirklich die andere unthätig ruhend sehen muß, um von des

Mirakels Möglichkeit sich mit Augen überzeugen zu können. Obwohl der Virtuos mit Leib und Seele seine gigantischen Aufgaben vollführte, so war demungeachtet nicht eine Spur physischer Abspannung zu bemerken; ja er entsprach dem fast tumultuarischen Wunsche einer Wiederholung der Schluß-Etüde in noch höher potenzirter Exaltation mit einem Kraftaufwand, der beinahe zu einem neuen Wunder sich gestaltete.

Daß aber Liszt Alles kann, was er immer nur will, hat er vollends durch die Begleitung der Beethoven'schen „Adelaide" beurkundet, welche der geschätzte Dilettant Herr Benedikt Groß mit seelenvollem Ausdruck vortrug, dessen Stimme zwar äußerst wohltönend, dabei aber nicht besonders stark ist, somit durch einen minder diskreten Begleiter leicht beeinträchtigt werden könnte; das durfte er jedoch hier keineswegs besorgen: denn sein Gefährte subordinirte sich freiwillig, schmiegte innig zart dem Gesang sich an, trat nur selbstständig heraus, wenn freier Raum ihm vergönnt — dann aber ebenfalls als Sänger, dem Instrumente süße Zauberklänge entlockend, mit der Stimme in Eins verschmolzen, daß die Wirkung wahrhaft ätherisch genannt werden mußte und vielleicht kein Auge trocken blieb.

Die Ankunft dieses Phänomens unter den Pianisten erfolgte so ganz unerwartet und die Dauer seines Aufenthaltes ist viel zu kurz gewesen, um nicht die Sehnsucht ihn zu hören und zu bewundern verzeihlich zu machen. So drängen und kreuzen sich denn täglich, ja stündlich Einladungen über Einladungen des höchsten Adels, der angesehensten Familien; und der anspruchslos bescheidene, durch zuvorkommende Gefälligkeit doppelt liebenswürdige Künstler, der niemand etwas abschlagen kann, kommt vor lauter Produziren gar nicht zu Athem; ja es thäte Noth sich oftmals zu zertheilen.

In einer interessanten Soirée bei dem k. k. Hofmusikhändler Herrn Tobias Haslinger, vor einem erlesenen Cirkel geladener Kunstfreunde, spielte Liszt mit Mayseder und Merk Beethoven's Bdur-Trio, schöner als schön — knechtisch treu dem Original, aber in einen Rahmen gefaßt, welcher als Folie des Gemäldes unvergängliche Reize nur mehr und mehr noch heraushob. Es war in der That eine Dreieinigkeit sonder Gleichen, zum Entzücken vollendet, und deutlich zu lesen in Aller Zügen: daß keiner die wohlbekannte Tonschöpfung jemals in solch geistiger Akkordanz vernommen!

„Als Intermezzo gab er einige Schubert'sche Lieder zum Besten, von ihm selbst mit Hinweglassung der Singstimme fürs Piano arrangirt; Kleinigkeiten zwar, doch schwerer ins Gewicht fallend als manches bogenreiche große Werk. Für diese Nüancirung giebt es keine Worte. Es ist der Triumph der Grazie, wenn die rechte Hand so wundervoll lieblich singt, vermißt man wahrlich nicht den Abgang der Menschenstimme und trunkenen Blicks würde der Italiener dabei ausrufen: ah! questo tocca!

Daß die verhältnismäßig nur Wenigen, welche bisher den Wunderjüngling gehört, noch öfters eines solch seltenen Genusses theilhaft zu werden wünschten, daß die weit überwiegende Mehrzahl, die nicht jenen Glücklichen sich anreihen durfte, von gleicher Sehnsucht erfaßt wurde, ging sehr natürlich zu. Die natürlichste Folge davon war ein zweites, fünf Tage später am 23. dieses Monats arrangirtes Koncert, welches gewiß nicht das allerletzte sein wird. Also vollgedrängt hatte man den Saal selbst bei seiner Einweihungsfeier nicht gesehen. Die Hitze grenzte ans Unerträgliche. Wasser quoll vom Plafond und von den Seitenwänden herab; ja man wähnte beinahe verschmachten zu müssen. Der Festgeber spielte, begleitet von den Herren Zierer, Uhlmann, König, Holz, Merk und Slama, das Hummel'sche Septett in Dmoll; dann ohne Begleitung: das „Ständchen" und „Lob der Thränen" von Schubert; zuletzt eine große Fantasie über ein Pascini'sches Thema. — Die erstgenannte Komposition (Hummel's Septett) schmückte er durch eine Vollgriffigkeit, durch Oktavenverdoppelungen in den schwierigsten Passagen, daß man zwei Ausführende und zwei Instrumente zu vernehmen glaubte. In den Liedern verblüffte und entzückte zugleich die höchste Originalität des Vortrags, sonderlich jene Stelle, wo die überschlagende linke Hand als Oberstimme die ganze Melodie immer um einen Takt später nachahmte. Das frappirend überraschende Kolorit der Fantasie in nie vernommenen Effekten und Wendungen erregte eine Beifalls-Generalsalve, die vor Mitternacht nicht zu enden drohte und mit so oftmals wiederholtem Hervorrufen verbunden war, daß Nachzählen eitle Mühe gewesen wäre.

Ob dieses Meteor alle schreibseligen Federn der Kaiserstadt in Bewegung setzte, wer zweifelt daran? Kriehuber hat ihn

lebensähnlich lithographirt. Am charaktervollsten aber hat ihn Saphir porträtirt, der zwar kein Musiker von Metier, doch Dichter ist."

Lassen wir nun das Saphir'sche „Porträt" hier folgen, welches der wiener Referent, wenn auch zufällig, doch sehr richtig neben Kriehuber's Lithographie placirt hat; denn beide, das lithographirte wie das geschriebene Porträt, werden wohl für immer in dieser Koncertepisode Liszt's, gegenseitig sich ergänzend, nebeneinander stehen. Saphir als Nichtmaler, aber als Dichter wandte sich an die Psyche der künstlerischen Erscheinung Liszt's und zeichnete und malte sie in Beziehung zu der Persönlichkeit des Virtuosen gebracht mit dem Griffel und der Farbe der Sprache bis zur Greifbarkeit des Bildes. Waren auch seine dichterischen Fühlfäden nicht feiner als um nur die Einzelzüge dieser Psyche bei ihren Flügelspitzen greifen zu können, so waren diese doch mit so viel dichterischer Sehkraft erkannt, daß er sie gerade an dem Punkt anfaßte, welcher das Wesen Liszt's am schärfsten kennzeichnete: an dem Punkt seiner Unvergleichlichkeit.

„Liszt kennt keine Regel, keine Form, keine Satzung — schreibt Saphir —: er schafft sie alle selbst! Das Bizarre wird genial, das Befremdende zur Lebensbedingnis, das Verdutzende zum unermeßlichen Anmuthsgürtel um den eigenthümlichen, wundergefügten, unbegreiflichen Bau seiner ganzen ebenso eigenthümlichen Kunstgestaltung! Es grenzt bei ihm das Sublimste an das Barockste, das Erhabene an das Kindische, die ungeheuerste Kraft an die sinnigste Zartheit, der unerreichbare tausendgliedrige Mechanismus an das zarte Geheimnis des Seelenvermögens, der Kampf allerhöchster Gewaltsamkeit an das süße Traumleben der allerinnigsten Gefühlsweise. Er bleibt eine unerklärbare Erscheinung, eine Komposition von also heterogenen, wundersam ineinander gefügten Stoffen, daß sie unter der Analyse unfehlbar das verlieren würde, was ihr den höchsten Reiz, den individuellen Zauber verleiht, nämlich das unerforschliche Geheimnis dieser chemischen Mischung genialer Koketterie und kindlicher Einfalt, von Caprice und Götteradel.

Nach dem Koncert steht er da wie ein Sieger auf dem Schlachtfeld, wie ein Held auf der Walstätte; — bezwungene Klaviere liegen um ihn herum, zerrissene Saiten flattern als Trophäen wie

Pardonfahnen, eingeschüchterte Instrumente flüchten erschrocken in ferne Winkel, die Zuhörer verstummend sehen sich an wie nach einem Gewitter aus heiterem Himmel, wie nach Donner und Blitz vermischt mit Blumenregen und Blüthenschnee und schimmerndem Regenbogen, — und Er der Prometheus, welcher aus jeder Note eine Gestalt schafft, ein Magnetiseur, der das Fluidum aus den Tasten zaubert, ein Kobold, ein liebenswürdiges Ungethüm, welches seine Geliebte, das Piano, bald zärtlich behandelt, bald tyrannisirt, mit ihr kost, mit ihr schmollt, sie schilt, anfährt und sie wieder desto inniger, feuriger, liebeglühender, hoch aufjauchzend umschlingt und hinfortrast mit ihr durch alle Lüfte, — Er steht da, gesenkt das Haupt, und lehnt sich wehmüthig, sonderbar lächelnd an einen Stuhl wie ein Ausrufungszeichen nach dem Ausbruch der allgemeinsten Bewunderung. — So ist Franz Liszt!" —

Mit diesen und ähnlichen Berichten war das Kapitel „Liszt in Wien" noch keineswegs erschöpft. Allen Tagesblättern war er und seine Kunst eine reich fließende Quelle kunstwissenschaftlicher und unterhaltender Skizzen und Analysen. Selbst an Parallelen mit andern Künstlern fehlte es nicht. Originell und interessant ist eine solche aus der Feder des schon erwähnten Privatkorrespondenten Robert Schumann's. Noch unter den Eindrücken, welche Adolf Henselt, Siegmund Thalberg und Clara Wieck ihm gegeben, hatte er, vielleicht mehr um Schumann als der Öffentlichkeit ein Bild von den so interessanten Künstlererscheinungen zu entwerfen, von denen das Clara's ihm bereits tief im Herzen saß, den Einfall gehabt diese Künstler vergleichend neben Liszt zu stellen, wobei er zu folgendem Resultate gelangte:

„Bei Liszt, sagt er, ist die leidenschaftlichste Deklamation, bei Thalberg die verfeinertste Sinnlichkeit, bei Clara Wieck natürliche Schwärmerei, bei Henselt echt deutsche Lyrik hervortretend. Höchst vergnügend, ja oft entzückend ist Thalberg, dämonisch Liszt, in die höchsten Regionen versetzend Clara Wieck, schön aufregend Henselt.

Reinheit des Spiels: 1) Thalberg 2) Clara 3) Henselt 4) Liszt.

Improvisation: 1) Liszt 2) Clara.

Gefühl und Wärme: 1) Liszt 2) Henselt 3) Clara.

Tiefe Künstlernatur: 1) Liszt 2) Clara.

Hochragender Geist: Liszt.

Pli und Weltsitte: Thalberg.
Affektation im Benehmen: Henselt (?)

Originalität ohne alles Vorbild: Liszt.

Insichgekehrtsein: Clara.
Prima-vista-spiel: 1) Liszt 2) Thalberg 3) Clara.
Vielseitigkeit: 1) Clara 2) Liszt 3) Thalberg 4) Henselt.
Gelehrt musikalisch: 1) Thalberg 2) Henselt 3) Clara 4) Liszt.

Musikalisches Urtheil: 1) Liszt 2) Thalberg.
Schönheit des Anschlages: 1) Thalberg 2) Henselt 3) Clara 4) Liszt.

Kühnheit: 1) Liszt 2) Clara.
Egoismus: 1) Liszt 2) Henselt.
Anderer Verdienste anerkennend: 1) Thalberg 2) Clara.

Exercitien: keine — Liszt.
freie — 1) Thalberg 2) Clara.
knechtische — Henselt.

Den Charakter des Tonstücks gebend, ohne Einfluß der Individualität: Keiner.

Nach dem Metronom spielend: Keiner.
Als Muster aufzustellen: 1) Thalberg 2) Clara.
Leichtigkeit: 1) (physische): 1) Thalberg 2) Clara 3) Henselt.
2) im Einstudiren: 1) Liszt 2) Thalberg 3) Clara.

Ohne Grimassen beim Spiel: 1) Thalberg 2) Clara.
Liszt, der Repräsentant der französisch-romantischen Schule,
Thalberg, der Repräsentant der italienisch-schmeichelnden,
Henselt und Clara Repräsentanten der deutsch-sentimentalen.

So gewagt derartige Vergleiche und so wenig zutreffend sie im allgemeinen sind und ganz besonders, wenn sie wie hier aus so eben empfangenen Eindrücken, über die noch keine prüfende und objektivirende Zeit dahin gestrichen, hervorgegangen sind, um so interessanter erscheinen sie der Nachwelt, welche ihre Vergleiche und ihr Abwägen, um nicht zu sagen ihr Registriren, der Summa

der Gesammterscheinung des betreffenden Künstlers entnimmt und nicht mehr, wie es dort der Fall, mit der lebendigen Erscheinung und aus dem Moment heraus rechnet. Die vier Virtuosen waren vier Größen, von denen jede einzelne, obwohl bereits die musikalische Welt sich zum Theil um sie gezankt hatte — um Thalberg und Liszt — und obwohl sie bereits Berühmtheiten waren, dennoch erst am Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn stand. Es überrascht darum, wenn die Grundlinien solcher Vergleiche mit dem, was die kommende Zeit bestätigt hat, zusammenstimmen wie bei obiger Skizze. Konnte auch nicht jede einzelne Linie derselben haarscharf zutreffend sein und ging in der Eile des Entwurfes auch mancher Strich daneben, so gab sie dafür jener Zeit und so weit ein vorurtheilsfreies, aber doch subjektives Auge damals sehen konnte, einen getreuen Gesammtkontur dieses künstlerischen Vierblattes; für die Mappe der Virtuosengeschichte jedoch ist sie eine nach der Natur entworfene Künstlergruppe geworden, welche mit dem „Porträt" Liszt's von Saphir zu den interessantesten geschriebenen Bildern jener Periode gehört. —

Liszt gab binnen vier bis fünf Wochen außer dem ersten zum Besten der Städte Ofen und Pest angezeigten Koncert noch sechs weitere und eine Soirée musicale, deren jedes 1600—1800 Silbergulden[1]) einbrachte; zweimal spielte er für andere wohlthätige Zwecke — für die „Barmherzigen Schwestern" und für die Blindenanstalt —; einmal unterstützte er eine durchreisende Sängerin, welche unter dem eine herabgekommene Ladyschaft bergenden Pseudonamen Angelica Lacy auftrat; zweimal spielte er vor dem kaiserlichen Hof; außerdem noch in den ersten Familienzirkeln, bei vielen Künstlern, in den Ateliers der ersten Pianoforte-Fabrikanten, bei sich — nirgends geizte er mit seiner Kunst und ein nur leise hingeworfener Wunsch eines Kunstfreundes genügte, um ihn für Stunden an das Instrument zu fesseln.

In seinen öffentlichen Koncerten spielte er in früher nie gehörter Auffassung:

Weber's Koncertstück,
" „Aufforderung zum Tanz";

---

1) 32—3600 Mark deutscher Reichsmünze.

Beethoven's Asdur-Sonate,
" Cismoll-Sonate,
" Bdur-Trio;

Hummel's Septett in Dmoll; von

Moscheles,
Keßler,
Händel,
Scarlatti,
Chopin } kleinere Solostücke, Fugen und Etüden;

Czerny's Asdur-Sonate; in eigener Übertragung:

Schubert's Lob der Thränen und
" Ständchen;

Rossini's Tell-Ouvertüre,
" Li Marinari und
" La Tarantella aus den „Soiréen",
" La Serenata e l' Orgia (Fantasie opus 8);

Berlioz's fragments de la Sinfonie fantastique:
a) Un Bal,
b) Marche au supplice. Von seinen Kompositionen spielte:

Liszt: Niobe-Fantasie,
" Réminiscences des Huguenots,
" " de la Juive,
" Fantaisie sur une mélodie Suisse,
" Rondeau fantastique (Il Contrabandista),
" Étude in As,
" Galop chromatique; —

Hexameron. —

Das waren die Kompositionen, welche er öffentlich vortrug. Außerdem spielte er noch in Privatkreisen prima vista neue Stücke von Mendelssohn, Schumann, Manuskripte von wiener und anderen Komponisten; er spielte alles, um was man ihn bat und was ihm ins Auge fiel, und meistens spielte er die Kompositionen im Geiste ihres Komponisten, oft noch schöner als diese sie sich gedacht! Was die Wiener jedoch bei Liszt's Programmen noch ganz besonders frappirte, war nicht nur seine bei ihrer

Ausführung sich erprobende Gedächtniskraft, welche ihm jede Pièce derselben, ja sogar die Ensembles auswendig zur Verfügung stellte und sein Gedächtnis als eine Herberge der gesammten musikalischen Literatur erscheinen ließ; es frappirte sie eben so, daß er den verschiedensten Zeitepochen angehörende Kompositionen mit gleicher Schönheit im Sinne ihres Geistes vortrug. Hatte er in diesem Augenblick im schillernden Farbenschmuck poetisch-romantischen Vortrags durch seine eigenen Kompositionen, sowie durch die seiner auf neue Bahnen hinweisenden Freunde Chopin und Berlioz die Phantasie seiner Hörer aufgeregt, so beschwor er im nächsten die gewaltigen Manen Beethoven's oder schüttete in berauschender Weise aus dem Wunderhorn Schubert's, Rossini's, Hummel's, Weber's und Anderer die köstlichsten Melodien und die farbenprächtigsten, feuersprühendsten Passagen oder holte aus dem Schrank der Vergessenheit Domenico Scarlatti's und Händel's trotz formeller Fessel so lebendig pulsirende Gebilde. Die musikalischen Schätze Italiens, Deutschlands, Frankreichs, des achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts lagen vor ihm offen da und folgten seinem Geist: er war ein Zauberer, der die Geister der Verstorbenen und Lebenden citirte. Das war es: diese von seinem Repertoire, wie von seinem Spiel ausgesprochene Omnipotenz, dieser ausgeprägte Charakter universeller Richtung, was den musikalisch verwöhnten Wienern, die in ihren Mauern die vornehmsten musikalischen Geister besessen und alle bedeutenden Virtuosen beherbergt hatten, im höchsten Grad imponirte und ihre Begeisterungsglut zur vollsten Flamme anblies. —

Daß aber Liszt's Repertoire noch ältere als der wiener Epoche angehörende Klavierkompositionen aufgenommen, hatte noch eine besondere Nachwirkung. Im allgemeinen war damals der musikalische Geschmack noch auf das der Virtuosenepoche der Restaurationszeit angehörende Brillante gerichtet und das Publikum empfand keine — weder eine mittelbare noch unmittelbare — Sympathie für die Musik älterer Zeiten. In Folge dessen bewegten sich die Koncertprogramme in sehr einseitiger Richtung. Der Sinn für historische Musik lag noch brach. Als aber Liszt den Wienern jetzt die „Katzenfuge" D. Scarlatti's vorspielte, wußte er sie so für diesen Meister zu interessiren, daß bald darauf einer der Musikverleger Wiens — Tobias Haslinger — es wagte eine Sub-

skription auf das erste vollständige Sammelwerk von D. Scarlatti's Klavierstücken, redigirt von Charles Czerny, mit der Bemerkung: „Liszt ist es, der das gegenwärtige Unternehmen in Anregung gebracht" zu eröffnen. Liszt's Einführung der „Katzenfuge" in den Koncertsaal fand bald Nachahmung. Andere Pianisten brachten andere Stücke der älteren Meister und allmählich wurde es für die Koncertisten Sache des guten Tons „historische Stücke" in ihr Repertoire aufzunehmen. Liszt's Beispiel hat den Anstoß mitgegeben zur Erweckung des musikalisch-historischen Sinnes, welcher inzwischen lebendig geworden die musikalischen Schätze den Archiven entrissen und sie durch ihre Reproduktion im Koncertsaal, sowie durch den Druck zum Gemeingut Aller gemacht hat: Liszt's Fußspuren folgte überall neues Leben.

Herrschte und elektrisirte Liszt im Koncertsaal Wiens durch die Souveränität des Genies, so herrschte er im Privatleben durch seine Charaktereigenschaften. „Da wie dort erglühten die Gemüther. Man sah erstaunt auf zu dem Jüngling, welcher ohne jede Reserve für sich seinen hilfsbedürftigen Landsleuten eine glänzende Koncerteinnahme von einigen Tausenden an Werth übersendet hatte, von dem man wußte, daß er auch außerdem im Stillen noch manche thränende Augen getrocknet und manchen Darbenden erquickt und der doch ihm dargebrachte Huldigungen mit nahezu kindlicher Bescheidenheit aufnahm, der in engen Verhältnissen ohne Reichthümer geboren und dennoch den irdischen Gütern nur Werth beizulegen schien, um dem Nächsten zu helfen und Freunde zu erfreuen und dabei dem heiteren Leichtsinn, welcher so gerne an die Fersen der Söhne Apolls sich heftet, so ferne stand! Man entzückte sich im Salon an dem Sprühen seines Geistes, an seinen Boutaden, an seinem schlagenden funkelnden Witz — es lag ein zwingend Berauschendes in der Atmosphäre seiner Kunst und seiner Persönlichkeit. Vereine ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitglied; man wetteiferte in Auszeichnungen aller Art; Festivitäten, ihm zu Ehren veranstaltet, drängten einander. Er selbst gab Gegenfeste. Und ähnlich seinen Koncerten, welche früher in Paris, jetzt in Wien, den traditionellen Stil übersprangen und mehr einem grand rout zum reinsten Kunstgenuß Geladener als einem öffentlichen Koncert glichen, so wußte er bei seinen Fêten die Bande der Standesunterschiede zu sprengen und „Fürsten, Grafen, Excellenzen, Staatsdiener, Musiker, Literaten, Maler

und Kunsthändler" bewegten sich in zwangloser Heiterkeit. [1]) Es sprudelte ächter Champagner des Weines und des Witzes. —

Auf den „Pfennigen des Künstlers", welche er dem Unterstützungs-Komité für die überschwemmten Pannonier nach Pest gesandt hatte, lag besonderer Segen. Sein großherziges Beispiel ward zum Signal, welches den Wohlthätigkeitssinn Anderer zu edlem Wetteifer aufrief. Keiner wollte hinter dem Künstler zurückstehen, und Summe auf Summe, so groß wie zu keiner andern Zeit, wanderte nach Ungarn, die Bedrängnisse zu mindern.

Liszt's Projekt jedoch, „mit dem Ränzchen auf dem Rücken" die schönsten Gegenden seines Vaterlandes zu durchstreifen, kam nicht zu Stande. Nachrichten aus Italien meldeten ihm eine Erkrankung der Gräfin d'Agoult und verlangten seine unverzögerte Zurückkunft nach Venedig. Manche schon in Vorbereitung begriffene Ovation mußte wegen dieser unvermutheten Abreise unterbleiben, doch versammelte sich noch am Vorabend derselben die Elite seiner Bewunderer im Hôtel „Stadt Frankfurt", wo er wohnte, um Abschied von ihm zu nehmen, welcher nicht ohne Rührung und gegenseitige Versprechungen, doch erst als die purpurnen Strahlen der Morgensonne den nahenden Tag ankündigten, vorüber ging.

Nach kurzer Ruhe — es war am 27. Mai — trat Liszt die Rückreise nach Venedig an. Es war noch die Zeit der rothen und gelben Postkaleschen, die Zeit der blasenden Postillone, deren Federbüsche auf dem Hut lustig in den Tag hineinwehten, während doch die Melodien, welche sie ihrem Horn entlockten, daß es durch Wälder, Fluren und Berge schallte, nicht selten über Abschied klagten und der Stimmung der Reisenden Vorschub leisteten. Doch jetzt verkündete das Schmettern des Posthorns Liszt, daß die erste Poststation nach Wien, Neudorf, erreicht sei. Der Künstler war nicht wenig verwundert, als hier bewillkommende Grüße ihm entgegen tönten und er die ganze Gesellschaft vor sich sah, von welcher er bei Tagesanbruch Abschied genommen und die ohne sein Wissen vorausgefahren war zu einem letzten Valet.

Eine lebendige Scene entwickelte sich vor dem Postgebäude in Neudorf — Händeschütteln, Umarmungen, Gläserklirren. In

---

1) Nach Berichten der leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" 1838, No. 20, 35, 38, 48.

einer Ecke aber stand der Maler Kriehuber und entwarf mit einigen hastigen Strichen noch eine letzte Skizze: „Liszt im Reisemantel", welche er, nachdem sämmtliche Anwesende ihre Namen darunter gesetzt, zur Erinnerung für alle zu lithographiren versprach.[1] Nun nahm Liszt zum zweiten Mal Abschied. Noch Händedrücken, ein Zuruf guter Wünsche — und fort sausten die Pferde Italien zu.

1) Diese Lithographie erschien seiner Zeit bei Höfelich in Wien. Noch eine andere Lithographie desselben Künstlers: „Liszt im Frack" mit einem Motto von Saphir erschien 1838 bei Haslinger.

XXVI.

Liszt und das deutsche musikalische Lied, sowie seine Schubert-Übertragungen.

Liszt's Verständnis des deutschen Liedes. Seine allgemeinen Mittel der musikalischen Übersetzung. Die allen Künsten gemeinsame ästhetische Aufgabe der Übersetzung und die der Musik insbesondere. Unterscheidung der Lied- und Orchesterübersetzungen in Klaviermusik. Liszt's poetisch-musikalische Übersetzungsmittel, insbesondere seine Variation als poesie-, stimmungs- und situationsmalendes Mittel. Seine Übertragung des Ständchens von Schubert als Beispiel. — Überblick über seine gesammten Bearbeitungen und Übertragungen der Kompositionen Schubert's.

Liszt hatte im Koncertsaal Wiens seine Hörer begeistert, elektrisirt, berauscht. Ihre Herzen jedoch hatte er am tiefsten erregt und berührt mit den Liedern, welche seine Finger auf dem Klavier sangen — sangen mit einer wonnigen Innigkeit, einem seelischen Schmelz, einem Zauber und einer Vielseitigkeit des Ausdrucks, wie nur die menschliche Stimme sie bis dahin geschaffen. Sein Melodiespiel war so neu und ungeahnt, daß, wer ihn nicht selbst gehört hatte, sich keine Vorstellung von ihm machen konnte. Fernestehende schüttelten darum über Referate, welche es erwähnten, die Köpfe und, als der wiener Referent an die Breitkopf und Härtel'sche Musikzeitung nach Leipzig schrieb: „Das Instrument ist durch seine Tiefe der Empfindung sein Sklave geworden: er bändigt es mit unwiderstehlicher Allmacht und zwingt es zum Singen, wie Keiner vor ihm —", konnte der Redakteur derselben, der Musikgelehrte Gottfried W. Fink sich nicht enthalten unten am Fuß des Blattes die vielsagende Bemerkung zu machen: „das Letzte ist seltsam; aber wir hörten ihn noch nicht".

Mit den Melodien, mit denen Liszt solches Entzücken und solche Verwunderung hervorgerufen, stand er auf germanischem

Boden. Es waren Lieder Franz Schubert's, die er in Paris, Genf, Nohant dem Klavier übertragen, an denen er auf seinen Reisen gefeilt und gefeilt hatte und mit welchen er nun zum ersten Mal vor der Öffentlichkeit gestanden. „Lob der Thränen" und das Ständchen: „Horch, horch! die Lerch' im Ätherblau" — waren die Erstlinge, mit denen er durch die hervorgerufene Wirkung erprobte, wie sehr er die Seele germanischen Gemüthes in ihrem geheimsten Wesen verstanden und wie sehr sie in seinem eigenen Wesen lebte; denn das musikalische Lied ist das echte Kind deutscher Seele, deutschen Gemüths, deutschen Traumes, vielleicht das einzige, das auch in keiner seiner Fasern germanischem Boden streitig gemacht werden kann, das aber auch nur von Künstlern sich wiedergeben läßt, die es mit einem Gleichlaut eigenen Herzens in sich aufgenommen haben.

Liszt hat es verstanden dieses Lieblingskind deutscher Lyrik in seiner ganzen Tiefe und Eigenartigkeit in einer Weise auf dem Klavier zu reproduciren, daß es nichts eingebüßt hat an dem holden Aufschlag seiner Augen, an seiner keuschen Innigkeit, seinem Andachtshauch, an seinem wunderbaren Verschweigen und Gestehen. Alle wesentlichen Eigenschaften des musikalischen Liedes hat Liszt bei seinen Liedübertragungen auf das vollendetste wiedergegeben — er rückte nicht an seinem Gürtel, er hielt sich mit heiliger Scheu von eigenwilligen Zuthaten und Veränderungen fern. Mit dem Instinkt des Genies empfand er, daß eine Übertragung deutscher Lieder etwas anderes sei als die einer italienischen Salonarie, oder die Bearbeitung einer Opernmelodie. Eine, es läßt sich sagen: die höchste Feinfühligkeit für den Charakter und Geist, für die Nationalität und die Intentionen des Komponisten leitete ihn. Es war nicht ein Recept, eine Schablone, eine Methode, nach denen er arbeitete — nein, das merkwürdige ist, daß er bei jeder Übertragung aus dem Geist und den Intentionen des Komponisten, sowie aus dem jedesmaligen Stoff und der Gattung, der sie angehörte, schuf. Er hatte das angeborene „Recht der Übersetzung für alle Länder" — ein Recht, das jede einzelne seiner Übertragungen dokumentirt.

Keines der deutschen Lieder, welche er dem Klavier übergeben, hat durch ihn auch nur irgend einen Zug seines Wesens oder auch seiner Originalität eingebüßt — ohne die geringste Aussetzung an den Originalen selbst machen zu wollen, so läßt sich nicht verkennen, daß nahezu jedes von ihm übertragene Lied einen neuen

und erhöhten Zauber erhalten hat. Oft ist es nur die Verdoppelung eines bis dahin in der Masse verschwunden gebliebenen Tones, das Hervorheben einer bisher unterdrückten Begleitungsstimme, ein einzelner Baßton, der eine Oktav tiefer gelegt ist, als der Komponist ihn notirt hat, ein Akkord, der vordem in enger Lage und den er, ihm seine Stumpfheit nehmend, in weite Lage gesetzt, was der Komposition eine Beleuchtung giebt so zusammentreffend mit dem Geist der bezüglichen Stelle, so jeden fehlenden Punkt dem I gebend, daß man sich erstaunt fragt: warum hat der Komponist das nicht selbst so gemacht? Man fühlt bei jeder kleinen Veränderung: so wie das Lied nun ist, so und nicht anders hat der Dichter und der Komponist es in sich getragen! Es ist überraschend, wie derartige scheinbar so nichts- oder so wenigsagende Dinge Farbe, Licht, Stimmung gebend wirken können. Ein Ton hinweg, einer mehr kann uns aufathmen machen wie nach einem vordem empfundenen Druck, er kann ein Wort wie umflossen von einem Sonnenstrahl erscheinen lassen und kann es mit einem Schleier umhüllen, er kann einen Blitz hineinschleudern in eine Leidenschaft athmende ganze Strophe und kann die Leidenschaft herabdrücken zum dumpfen Klang, der im Inneren verhallt. So ein Ton mehr oder weniger, sein *Finden*, ist Eingebung des Genies und *Liszt's* Übersetzergenie hat ihn stets gefunden. Das sind die Momente, durch welche er den von ihm übertragenen Liedern einen erhöhten Zauber gegeben und Einzelpartien derselben in ein helleres und geistigeres Licht gesetzt hat, als es ihren Komponisten hatte gelingen wollen.

Andere von ihm vorgenommene Veränderungen lagen im Geist des Übersetzens, in dem *von* was *in* was desselben. Läßt sich auch im Ganzen feststellen, daß Übertragungen von Liedern auf das Klavier nach denselben Bedingungen wie Übertragungen vom Orchester auf das Klavier sich gestalten müssen — Bedingungen, die im Charakter des Klaviers liegen, so sind doch die ästhetischen Forderungen, welche beide Arten an den Übersetzer stellen, sehr verschieden. Diese Verschiedenheit liegt in ihrem Ausgangspunkt: die eine wurzelt im *Wort*, die andere wurzelt im *Ton*. Zweierlei Wurzeln können nicht einerlei Frucht tragen. Das Wort als Vertreter des Gedankens und der *dichterischen* Poesie, der Ton als Vertreter des Gefühls und der absolut *musikalischen* Poesie deuten auf eine Verschiedenheit hin, welche bei den Übertragungen

beider Richtungen sicherlich nicht ohne Geltung bleiben kann, falls nicht ihre Logik als eine abgebrochene sich darstellen oder umgekehrt ihre Vorbedingungen — Wort und Ton — einer Negation unterliegen oder auch als sich verlierende Momente betrachtet werden sollen. Die Übertragungen Liszt's, welche bis jetzt die einzigen hier sprechenden Kunstgebilde sind, die einzigen, welche diese von der Ästhetik noch völlig unberührte und darum auch unerörterte Frage stellen, aber nicht allein sie stellen, sondern auch ihr Lösung geben, halten diese Arten auseinander. Und in diesem Auseinanderhalten liegt ihr besonderer künstlerischer Werth und ihre ästhetische Bedeutung, welche beide groß genug sind, um sie zu einem neuen Kunstzweig am Baume der Übersetzung zu erheben.

Beide Arten der Übertragung jedoch — die, welche von der Vokal-, sowie die, welche von der Instrumentalmusik ausgeht — gehören einer Gattung geistiger Thätigkeit an, nämlich der Thätigkeit des Übersetzens. In dieser Zusammengehörigkeit ist ihre Aufgabe keine getrennte. Hier theilen sie sogar die Aufgabe aller Übersetzungen — die Aufgabe sowohl welche dem Sprachgebiet, als die, welche dem Gebiet der bildenden Künste angehört. Hier gipfelt sie überall in dem einen: daß das Original durch Übertragung in ein anderes Material nicht nur in seiner ursprünglichen Form und in seinem ursprünglichen Charakter erhalten bleibe, sondern auch alle Bedingungen erfülle, welche man an ein Kunstwerk erhebt, das in dem zweiten Material gedacht und empfunden ist. Wie die Übersetzung eines Ölbildes in Kupferstich alle Forderungen an eine vollendete Übersetzung erst dann erfüllt, wenn nicht nur das Bild in allen seinen wesentlichen und charakteristischen Momenten wiedergegeben ist, sondern so wiedergegeben ist, daß wir beim Anschauen des zweiten Bildes der Farbe vergessen und es nur als Kupferstich empfinden, — wie die Übersetzung einer Dichtung in eine andere Sprache erst dann eine vollendete genannt werden darf, wenn sie die Gedanken und die Form des Originals mit allen sprachlichen Eigenthümlichkeiten des Autors wiedergegeben hat, als wäre sie ursprünglich in der zweiten Sprache gedacht und empfunden: ebenso wird die musikalische Übertragung oder Übersetzung erst dann eine vollendete sein, wenn sie dem Original treu bleibt und zugleich wie aus den Eigenthümlichkeiten des Instrumentes, dem es übertragen ist, herausgeboren erscheint. Dann ist die Übertragung ein Kunstwerk, welches neben dem Originale steht. Eine Liedübertragung wird auf dieser Höhe stehen, wenn sie das

Wort nicht vermissen läßt und, ohne das Original verwischt zu haben, aus dem Gesangstück ein Klavierstück geworden ist. Desgleichen wird die Übertragung einer Orchesterkomposition auf das Klavier die Höhe des Originals erst dann erreichen, wenn sie — mit Ausnahme da, wo sie nach dem Vorgehen Liszt's eine „Klavier-Partitur" ist — den Klang der verschiedenen Orchesterinstrumente vergessen macht und sich der Symphoniesatz in einen Klaviersatz umgewandelt hat.

Nach dieser im Geist des Übersetzens liegenden Aufgabe hin, sind die Forderungen an beide Richtungen musikalischer Übertragung dieselben. Sie beruhen in dem Aufgeben des ersten Materials, welchem das Original angehört, und in dem Wiederschaffen des letzteren aus dem zweiten.

Nichtsdestoweniger enthält die Forderung an eine Liedübertragung gegenüber der vom Orchester ein Mehr, welches sich auf den dichterischen Gehalt des Liedes bezieht. Von Ton in Ton zu übersetzen ist etwas anderes als von Wort und Ton in Ton. Hier scheinen im ersten Augenblick unübersteigliche Schwierigkeiten zu liegen; denn das der Musik zu Grunde liegende Gedicht giebt dem Ton seine Bedeutung und seine inhaltliche Erklärung, welche nun wegfällt. Soll nach der vorhin angegebenen ästhetischen Forderung die Liedübertragung das fehlende Wort nicht vermissen lassen, soll sie das Original unverwischt wiedergeben und doch ein im Charakter des Klaviers liegendes Musikstück werden, so wird der Inhalt des Gedichtes, Wort und Dichtung, sich in Ton auflösen und doch charakteristisch aus ihm herausblühen müssen — der Punkt, auf welchem die scheinbar unübersteigliche Schwierigkeit beruht. Durch die Verbindung von Dichtung und Musik ist allerdings der Inhalt des ersteren schon mit hinübergeschlüpft in den Ton, jedoch nur in ganz allgemeiner, mehr die Gesammtstimmung des Gedichtes ausdrückender Weise: dem Wort bleibt darum doch überwiegend, um nicht zu sagen ausschließlich die Darlegung des Inhalts. Das zeigt sich, sowie das Wort wegbleibt. Die Lücke und der Bruch, welche zwischen dem Wort mit seinem den Inhalt präcisirenden und dem Ton mit seinem den Inhalt verschwebenden Charakter von Natur aus liegen, treten dann anschaulich und das ästhetische Gefühl empfindlich berührend hervor. Mit dem Blitz des Genies hat Liszt mit seinen Übertragungen alle hier entgegen springenden

Hindernisse überwunden und auf die einfachste Weise gelehrt, wie die ästhetische Einheit herzustellen und der poetische Gehalt, sowie die Form des Originals dem Klavierlied einzubilden ist. Er nahm dieselben Mittel, welche die Instrumentalmusik in dem Bedürfnis sich ihrer Gefühlsisolirung zu entreißen und mit der dichterischen Poesie sich zu verbinden geschaffen hat: Verschärfung des Ausdrucks und charakteristische, sowohl die Stimmung als die Situation erfassende Tonmalerei.

Da jedoch durch das bereits gegebene Original die Benützung dieser Mittel keine freie war — denn Liszt's Bearbeitungen sind keine Phantasien über Lieder, sondern Übersetzungen derselben —: so hielt er sich mit ihnen ganz in der Grenze dessen, was das Original an solchen Mitteln bot. Gering, unbedeutend, wenig mag dem gewöhnlichen Auge erscheinen, was sich hier bot und bietet; aber das Genie nimmt einen Funken und unter seinem Hauch wird er zur Flamme! Liszt hat bei seinen Übertragungen deutscher Lieder weder die harmonischen, melodischen, noch rhythmischen Grundlagen wesentlich verändert, und trotzdem sind sie reich an Veränderungen — jedoch nur an solchen, die, ohne die Linien des Gegebenen zu verrücken, im Geist der Aufgabe des Übersetzens liegen.

Die meisten der von ihm vorgenommenen Veränderungen wurzeln in der Begleitung. Aus ihr schöpfte er den Reichthum seiner den Ausdruck verschärfenden und die Stimmung, sowie die Situation malenden Mittel, welche in der bereits angedeuteten Weise bald nur auf einen Ton, auf einen Akkord, auf einen Takt sich beziehen, bald weitere Dimensionen annehmen und ganze Akkordfolgen in andere Lagen versetzen oder sie aus einander legen zu wogenden, harpeggirten Figuren oder auch umgekehrt: durch ein Verdichten solcher Figuren zum Akkord. Selten greift er zu einer harmonischen Veränderung, aber auch hier nur auf der vom Komponisten gegebenen Grundlage. In Folge dessen erstreckt diese sich bloß auf eine chromatische Veränderung des einen oder des andern Tones.

Als poesie-, stimmungs- und situationsmalendes Mittel endlich wendet Liszt häufig die Variation an. Durch sie schließt er die Erfüllung der Forderungen ab, welche — nach seinem Beispiel — die Übertragung zum Kunstwerk machen und zur Höhe des Originals erheben. Nicht immer greift Liszt zur

Variation. Er läßt sie nur dann eintreten, wenn das Lied nicht durchkomponirt ist, sondern zu allen Strophen die Melodie und Begleitung der ersten bleibt, wie das durchgängig bei den Liedern Schubert's der Fall ist. Die Monotonie, welche dem nicht durchkomponirten Lied stets anhaftet und die zu überwinden nur dem durchbildeten und phantasiebegabten Sänger, der seinen Vortrag dem jemaligen Inhalt der Worte und Strophen entnimmt, gelingen kann, hat Liszt bei seinen Übertragungen durch Variiren der sich wiederholenden Verse und Strophen beseitigt. Wie der Liedsänger aus ihrem Inhalt seinen Vortrag schafft, so holte er sich aus ihnen den Charakter seiner Variation.

Durch diese einfachen Mittel, bei denen freilich das Wie das Wesentliche bleibt, erhob Liszt seine Liedübertragungen nicht allein zur Höhe des Originals. Wie er der Schöpfer der Idee der musikalischen Übersetzung überhaupt geworden, so hat er mit ihnen einen neuen Zweig der Übertragung geschaffen. Seine Übersetzungen der Lieder Schubert's sind das Ideal dieser neuen Gattung. Er hat sich hier der Poesie des Worts genähert, ja sie in Ton umgesetzt. Der Inhalt der Dichtung ist Inhalt des Klavierstücks geworden und die Dichtung selbst umschwebt nur noch wie ein unsichtbares Programm der Töne geistiges Weben.

Durch die von ihm erfundene stimmungs- und situationsmalende Variation aber hat Liszt nicht nur die inhaltliche Lücke, welche ohne sie zwischen dem gesungenen Wort und seinem Abzug auf das Klavier entsteht, aufgehoben — denn sie ist die wesentliche Übersetzung des Wortes in Ton —: er hat auch eine Formlücke überwunden, welche dem nicht durchkomponirten musikalischen Lied immer anhängt und es unter das Ideal des poetischen Liedes stellt. Letzteres ist mit seiner Stimmung und Form vor allen Dingen ganz Gegenwart, ganz ein Guß. Die unveränderte Wiederholung ein und derselben Melodie und Begleitung zu jeder Strophe des Gedichtes, wie sie in der Form des musikalisch-strophischen Liedes liegt, erreicht nicht diese Forderungen. Es muß immer, um seine Lücken zu decken, an die Genialität des Sängers appelliren; ohne sie verfällt es nur zu leicht dem unkünstlerischen Leierkasten. Liszt's Variation hat bei seinen Liedübertragungen den Fluß der Form hergestellt, welcher bei dem musikalisch-strophischen Lied ein gebrochener ist, und hat hiemit die Forderungen erfüllt, welche auf dichterischem

Gebiet an das poetische Lied erhoben werden: ganz Gegenwart, ein Fluß, ein Guß zu sein.

Als er jetzt zum ersten Mal mit der Übertragung eines Schubert'schen Liedes, des „Ständchens" mit Worten von Shakespeare, vor dem Publikum stand, jubelte es auf vor Entzücken. Wie neu und sonnig wirkte gleich am Eingang seiner Übertragung die kleine Veränderung, die er mit dem Lerchenmotiv der Begleitung vorgenommen, das er nur in höhere als seine ursprünglichen Lagen versetzt hatte, wodurch es aus der einfarbigen Begleitung, die Schubert ihm gegeben, herausgehoben und gleichsam über die Grundfarbe derselben gestellt war. Nun hörte man die Lerche von oben aus den Lüften! Nun schwebte sie mit ihrem rhythmischen „fürchte Gott", wie die Volkspoesie ihren Schlag in Wort gesetzt, über der heiteren Flur und über einem heiteren Menschenherzen! Wie zärtlich kosig flüsterte es:

„Wenn schon die liebe ganze Nacht
Der Sterne lichtes Heer
Hoch über Dir im Wechsel wacht —";

wie reizvoll, gleichsam die holde Schläferin mit Traumfäden umspinnend, klangen die Harpeggien, welche mit der zweiten Hälfte dieses Verses beginnen! Wie drängte und warm pulsirte es:

„Weil Du doch gar so reizend bist,
Du süße Maid, steh auf!"

Und dann der Schluß! Liszt hatte ihm durch eine kleine rhythmische und eine nur chromatische Veränderung einer Harmonie eine dem deutschen Liede ganz besonders eigene ideale Wendung gegeben. Eine kleine Pause trennt den letzten Ruf: „Du süße Maid steh auf" vom vorhergehenden, und während dieser beginnt, richtiger: beginnen soll, verstummt, als beuge sich Natur und Mensch vor der schlummernden Schönheit, der Lerche Schlag und der Ruf löst sich auf in andachtdurchhauchte Akkorde, welche wie ein Sonnenstrahl leise über der Schläferin Haupt dahinziehen. Nun hört man wieder der Vögel Ruf, aber wie verschwindend in weiter Ferne. — Derartige Wendungen der weltlichen zur Andachts- und religiösen Stimmung gehören zu den specifischen Eigenthümlichkeiten des Wesens der deutschen Lyrik.

Liszt's Auditorium in Wien war von dieser Übertragung wie von einem Zauber umsponnen. Aber auch von den anderen von ihm

übertragenen Liedern, von dem „Lob der Thränen", von der „Post" war es entzückt, weniger jedoch von der „Rose", welche er ebenfalls vortrug. Es verlangte jene Lieder immer und immer wieder zu hören und sogar dem Da-capo folgte der Da-capo-Ruf. Man wollte sie auch gedruckt haben und so erschienen noch im Frühjahr 1838 bei Tobias Haslinger diese vier Lieder unter dem damals modischen, bei der folgenden Ausgabe jedoch sistirten Titel:

Hommage aux Dames de Vienne
Lieder von Fr. Schubert, transkribirt etc.

1) Das Ständchen. 2) Lob der Thränen.
3) Die Post. 4) Die Rose.

Ihnen folgte bald eine zweite umfangreichere Sammlung unter dem Titel:

Zwölf Lieder von Franz Schubert
für das Pianoforte übertragen etc.[1])

1) Sei mir gegrüßt. 2) Auf dem Wasser.
3) Du bist die Ruh. 4) Erlkönig.
5) Meeresstille. 6) Die junge Nonne.
7) Frühlingsglaube. 8) Gretchen am Spinnrad.
9) Ständchen. 10) Rastlose Liebe.
11) Der Wanderer. 12) Ave Maria.

Wie die Wiener, so war die ganze musikalische Welt Europas von diesen Übertragungen entzückt, und selbst Frau Kritik fand sie „charmant" und „genial". Sie haben Liszt's Weltruf als musikalischer Übersetzer begründet und zu gleicher Zeit eine neue Ära auf dem Feld der Übertragung hervorgerufen. Von diesem Moment an hörte die unklaviermäßige und sinnwidrige Art des Transkribirens und Arrangirens auf.

Die obigen Übertragungen der Lieder Schubert's blieben jedoch nicht die einzigen. Schubert's Muse mit ihrer deutschen Poesie hatte sich tief in sein Herz eingeschlichen. „Schubert ist

1) Bei Anton Diabelli. 1839 (?).

der poetischste von allen Musikern, die je existirt haben!" schrieb er damals voll Enthusiasmus nach Paris. „Französische Übersetzungen können nur eine höchst unvollkommene Idee von dem schönen Ganzen geben, welches die durchgängig herrlichen Poesien in Verbindung mit Schubert's Musik bilden. Die deutsche Sprache übt eine wunderbare Wirkung auf das Gemüth aus, und nur der Deutsche wird diese kindliche Reinheit, diese schwermuthsvolle Hingebung, welche über Schubert's Kompositionen einen so besonderen Zauber gegossen, ganz begreifen."

Diese Bewunderung und Liebe für Schubert's Lyrik hat Liszt durch alle Perioden seines Lebens begleitet. Er hörte nie auf sich mit ihr zu beschäftigen und allmählich erstreckte sie sich über alle ihre Zweige. Waren es nicht die Lieder, die er übersetzte oder deren Begleitung er orchestrirte, so waren es seine Walzermelodien, die er in die reizendsten Koncertstücke umwandelte, oder es war seine Klaviermusik überhaupt — die Märsche, die Momens musicals, die Impromptus, Sonaten, Phantasien — welche er im Sinne des vorgeschrittenen Klavierspiels und der mehr entwickelten Klangempfindung, aber in äußerster Zurückhaltung vor jeder Umgestaltung des Originals oder einer nicht im Sinne des Komponisten liegenden Zuthat bearbeitet und sie hiedurch unserer, in anderen als klassisch-musikalischen Formen denkenden und fühlenden Generation von neuem geschenkt hat. Mehrere Märsche übersetzte er von Klavier in Orchester und erhob sie durch seine geistvolle und charakteristische Instrumentation gleichsam von einer Kreidezeichnung zum lebendigen Bild. [1] Selbst auf Schubert's Orchesterwerke und Opern, von denen insbesondere letztere ganz

---

1) Liszt's Bearbeitungen der außerhalb des Liederkreises liegenden Kompositionen Schubert's sind:

A. Klaviermusik:

I. Übertragungen und Bearbeitungen:

»Soirées de Vienne«. Valses-Caprices d'après Fr. Schubert No. 1—9. Bei Spina in Wien, 1852—1853.

Divertissements à la Hongroise von Fr. Schubert (opus 54 No. 1 Andante. No. 2 Marcia. No. 3 Allegretto). Bei Diabelli in Wien, 1840.

Märsche von Fr. Schubert. No. 1 Trauermarsch. No. 2 Marsch. No. 3 Reitermarsch. Ebenfalls bei Diabelli. 1845.

unbekannt geblieben waren, erstreckte sich seine Liebe und Thätigkeit. Als Hofkapellmeister in Weimar brachte er jene in den Koncertsaal, von diesen: „Alfonso und Estrella" auf die Bühne[1] — die erste Aufführung, welche dieses Werk überhaupt erlebt hat.

Den bereits genannten Liedübertragungen folgten in verschiedenen Zeiträumen noch folgende Sammlungen:

Geistliche Lieder von Fr. Schubert[2]

für Klavier übertragen etc.

1) Litanei. 2) Himmelsfunken.
3) Die Gestirne. 4) Hymne.

Sechs Lieder von Fr. Schubert[3]

für Klavier übertragen etc. etc.

1) Lebewohl. 2) Des Mädchens Klage.
3) Das Sterbeglöcklein. 4) Trockene Blumen.
5) Ungeduld. 6) Die Forelle.[4]

II. Revisionen und Bearbeitungen:

Fantasie opus 15.
Sonaten opus 42, 53, 78.
Walzer und Ländler opus 9, 18, 33.
Valses sentimentales opus 50, 67, 92, 127.
Impromptus opus 90, 142.
Momens musicals opus 94. Bei J. G. Cotta, Stuttgart 1869.

B. Orchester-Übertragungen:

Franz Schubert's Märsche. No. 1 Vivace. No. 2 Trauermarsch. No. 3 Reitermarsch. No. 4 Ungarischer Marsch. Bei A. Fürstner in Berlin. 1871.

C. Klavier und Orchester:

Franz Schubert's große Fantasie opus 15, symphonisch bearbeitet. Bei Schreiber in Wien, 1857.

1) Weimar, am 24. Juni 1854, zum Geburtstag des regierenden Großherzogs Karl Alexander.

2) Bei Julius Schuberth in Hamburg, spätere Firma: J. Schuberth & Co. in Leipzig. 1846.

3) Bei M. Schlesinger in Berlin. Die erste Ausgabe hatte den Titel: „Sechs Melodien" ꝛc. 1846.

4) Bei Spina in Wien (spätere Firma: Fr. Schreiber) erschien 1856 eine zweite Version der „Forelle".

Müllerlieder von Fr. Schubert[1]

(im leichteren Stil übertragen).

1) Das Wandern.
2) Der Müller am Bach.
3) Der Jäger.
4) Die böse Farbe.
5) Wohin?
6) Ungeduld.

Schwanengesang von Fr. Schubert.[2]

1) Die Stadt.
2) Das Fischermädchen.
3) Aufenthalt.
4) Am Meer.
5) Abschied.
6) In der Ferne.
7) Ständchen.
8) Ihr Bild.
9) Frühlingssehnsucht.
10) Liebesbotschaft.
11) Der Atlas.
12) Der Doppelgänger.
13) Die Taubenpost.
14) Kriegers Ahnung.

Winterreise von Fr. Schubert.[3]

15) Gute Nacht.
16) Die Nebensonnen.
17) Muth.
18) Die Post.
19) Erstarrung.
20) Wasserflut.
21) Der Lindenbaum.
22) Der Leiermann und Täuschung.
23) Das Wirthshaus.
24) Der stürmische Morgen; und: Im Dorfe.

Diese Sammlungen umfassen vier und fünfzig der Lieder Schubert's, welche Liszt theilweise während seines Aufenthaltes bei der Schweizer- und theilweise auf seinen großen europäischen Rundreisen dem Klavier übertragen hat. Doch begnügte er sich noch nicht hiemit. Die Lieder klangen in ihm fort und in einer viel späteren Zeit, am Ende seiner Weimarperiode — im Winter 1860 auf 1861 —, übersetzte er nochmals vier derselben, aber nicht in Klaviermusik, sondern ihre Klavierbegleitung in Orchesterbegleitung: er instrumentirte sie. Und noch ein Jahrzehnt später

1) Bei Diabelli in Wien, 1846.
2) Bei Haslinger in Wien, 1840.
3) Bei Haslinger in Wien, 1841.

— Ende des Jahres 1870 in Pest — bearbeitete er in gleicher Weise und mit Hinzufügung eines Männerchores das Tenorlied:

Die Allmacht von Fr. Schubert
für eine Solo-Tenorstimme mit Männerchor und Orchester.[1])

Die erst erwähnten instrumentirten Lieder waren:

Vier Lieder von Fr. Schubert
für eine Singstimme mit kleinem Orchester.
Instrumentirt von ꝛc.[2])

1) Die junge Nonne. 2) Gretchen am Spinnrad.
3) Lied der Mignon. 4) Erlkönig.

Mit diesen fünf Bearbeitungen hat Liszt den Koncertsaal bereichert und, was gewiß Viele schon empfunden haben, gewissermaßen einen Bruch ausgefüllt, welcher zwischen der Stimmung mancher Lieder Schubert's und ihrer Klavierbegleitung liegt und der sich namentlich im Koncertsaal, wo der Gesangston sich breiter entfaltet und in größeren Wellen ausschwingt als im Salon, bemerkbar macht. Im Koncertsaal decken Klang und Farbe des Klaviers nicht immer die Gesangsstimme, und neben ihr erscheint hier die Klavierbegleitung trotz ihrer poetisch-charakteristischen Malerei nahezu dürftig: der Malerei fehlt die Farbe! Liszt's Instrumentation hat ihr die Farbe gegeben, ohne sie dabei dem Rahmen des Liedes zu entrücken. Die Begleitungen sind für nur „kleines Orchester" gesetzt. Aber dieses „kleine Orchester" sagt in seiner Zusammenstellung der Instrumente mehr als viele „große Orchester". Aus dem Geist des Übersetzens wie seine situationsmalende Variation der Klavierübertragungen hervorgegangen, umgiebt es den Gesang mit dem Hauch erhöhten poetischen Lebens und mit der Farbe des Klanges, welchen das Wort, der Vers, die Strophe ausathmet.

Nicht minder bedeutend ist die Bearbeitung des Liedes: „Die Allmacht", seiner Zeit von Liszt für die ofener Singakademie

1) Bei J. Schuberth & Co. in Leipzig 1872.
2) Bei Rob. Forberg in Leipzig 1871.

bestimmt. Die Hinzufügung des Männerchores, mit welcher Liszt dieses herrliche Lied „bekräftigte", wie er sich damals über diese Zuthat köstlich äußerte, hat das Lied auf eine höhere Stufe des Inhalts gesetzt und ihm eine Wirkung gesichert, welche es ohne den Chor und ohne Orchester, trotzdem es einer der „edelsten und effektvollsten Gesänge für Tenor-Solo" ist (Liszt), nie erreichen könnte. Die breite Akkordbegleitung, welche Schubert dem Lied gegeben, weist über sich hinaus nach Unausgesprochenem hin, ebenso der Schluß des Liedes mit seinem sich höher und höher schwingenden Ausruf: „Groß ist Jehovah der Herr!" Die Stimmung nimmt hier einen so gewaltigen Aufschwung, daß der Schluß Schubert's, welcher sie nicht weiter führt, sondern sie kurz abbricht, jenes unbefriedigte Gefühl zurück läßt, welches sich stets einstellt, wenn das Gemüth in eine höhere Anregung versetzt wird und dieser doch kein Genüge geschieht. Nach Liszt's Bearbeitung wächst aus der breiten Akkordbegleitung ein Chor heraus und der Ausruf des Individuums: „Groß ist Jehovah der Herr!" löst sich auf in dem kräftigen Widerhall, den er in dem hochgestimmten Gemüth einer Masse findet — eine wundervolle „Bekräftigung" des ergreifenden Liedes.

„Die Allmacht" ist das letzte der Lieder Schubert's, welches Liszt bearbeitet hat, das einzige, bei dem er ein Mehr sich gestattet. Mit ihm sind die Lieder Schubert's in alle wichtige Epochen des Geisteslebens Liszt's hineingetreten: in seine Virtuosenzeit, in seine Periode als Symphoniker, wie in die als Kirchenkomponist; mit ihr haben drei seiner Geistesperioden einen bleibenden Widerschein ihres Glanzes und ihrer Höhe auf sie zurückgeworfen. Von der „Rose" (1835) bis zur „Allmacht" (1870) — welch' ein weiter Weg innerer Entwickelung! —

Liszt hat der Poesie des deutschen Liedes die innigste Sympathie, aber auch das vollste Verständnis entgegen gebracht — es war, obwohl er kein geborner Deutscher, doch ein Theil seines Selbst. Er hat die poetische Innigkeit desselben verstanden und ist wie selten ein Deutscher in die geheimsten Schlupfwinkel seines Herzens hineingedrungen. Liszt hat viele Lieder der edelsten Repräsentanten deutschen Liedes, Lieder von Beethoven, von Mendelssohn, von Franz, von Schumann und Andern, in Klaviermusik übersetzt. Er hat jedem dieser Meister bis in ihre feinsten geistigen Regungen hinein zu folgen gewußt und jedes

einzelnen individuelle Eigenthümlichkeit erkannt, verstanden und bei der Übertragung ihrer Lieder gewahrt, ja oft in erhöhter Schönheit wiedergegeben: die Lieder Schubert's aber sind die Perlen seiner Lied-Übertragungen — Perlen, die auf seines Herzens Grund gelegen.

Mit Liszt's Koncerten in Wien 1838 begann ihr öffentlicher Lebenslauf — einer, der die Herzen Tausender erfreut hat und noch Tausende erfreuen und entzücken wird!

XXVII.

Roma.

(Reisen mit der Gräfin d'Agoult 1835—1840. II. Italien.)

Sommerfrische. Koncerte beim Herzog von Modena, in Florenz, Bologna, Rom. — Rom. Denkwürdiges Koncert in den Sälen des Fürsten Galitzin. Liszt's Gedanken über die Einheitsidee der Künste finden ihren Abschluß. Die Ausarbeitung seiner Künstlerindividualität. J. A. D. Ingres. Neue Stoffe. Liszt's „Sposalizio" und „Il Penseroso". Die bildenden Künste in ihrer Beziehung zur Musik. Klavier-Partituren der Symphonien Beethoven's. Erste Liedkomposition. Kompositionen nach seiner Koncertepisode in Wien.

Als Liszt in Venedig ankam, war die Gräfin d'Agoult bereits auf dem Weg der Besserung.

Die wegen seiner Wienreise abgebrochenen Koncertarrangements nahm er jedoch nicht wieder auf, sondern, da die Sommerzeit anbrach, verließen Beide die Lagunenstadt, um ihre Schwüle mit der kühlenden Luft eines Bergsees zu vertauschen. Sie hatten für diesen Sommer Lugano, einen der beliebtesten Sommeraufenthalte der vornehmen Welt aller Länder, gewählt. Ihre Reiseroute ging über Mailand nach Genua, wo Liszt ein Koncert gab, und von da in die Berge, an den buchtenreichen See mit seinen steilen Ufern und seiner malerischen Schönheit.

Hier blieben sie, bis der Herbst sich seinem Ende zuneigte und die Gäste des italienischen Bodens mahnte die Hallen der Kunst aufzusuchen und den von der Schönheit der Natur so reichlich gewährten Genuß mit dem Genuß zu vertauschen, welchen hier die Kunst in einer von keiner Zeit wieder zu erreichenden verschwenderischen Fülle dem schönheitsdurstigen Geist darbietet.

Liszt hatte den Sommer in gewohnter Weise verbracht. Er lebte seinen Studien, der Natur — doch nicht zurückgezogen und einsam wie in Bellaggio, sondern auch in geselliger Verbindung

mit Menschen von Geist und Rang. Dazwischen machte er einige Ausflüge, unter ihnen den bekannten nach Mailand; und einen andern bemerkenswerthen in die Provinz Padua, wo er einer Einladung des Herzogs von Modena Folge geleistet und sammt seinem Erard-Flügel mehrere Tage auf dessen Villa Catajo verbracht hatte. Diese Tage auf der herzoglichen Villa waren Galla-Tage; denn vornehme Gäste füllten ihre Räume: das österreichische Kaiserpaar, die Vicekönigin des lombardisch-venetianischen Königreichs Elisabeth von Österreich, die Erzherzogin Maria Louise, der Erzherzog Franz, sowie die vornehmsten Glieder der herzoglichen Familie. Mit ihnen saß Liszt zur Tafel; sie waren mit ihrem Gefolge von Oberhofmeistern, Hofdamen und Kammerherren sein einziges Auditorium.

Als die Sommerzeit verstrichen, wandte er sich mit der Gräfin d'Agoult wieder den Städten zu und besuchte, jedoch mehr als Privatmann denn als ausübender Künstler, mit bald längerem bald kürzerem Aufenthalt die verschiedenen, durch ihre Kunstschätze sich auszeichnenden Residenzen Italiens. Um jedoch nicht gänzlich „sein Handwerk zu verlernen", wie er an Berlioz schrieb, hielt er sich durch da und dort gegebene Koncerte mit der Künstlerwelt in Berührung. So spielte er mehrfach in Florenz: am 8. November im Theater des Engländers Rowland Standish, am 17. November und am 12. December bei Hof, am 16. December im Teatro Cocomero; in Bologna: am 25. December im Casino, am 29. im Saale des Marchesi Sampieri; in Rom: 1839 Ende Januar in einem Koncert der Sängerin Francilla Pixis, der Pflegetochter seines Freundes Pixis, in der Fastenzeit in vielen Privatkreisen der Aristokratie und der Künstlerwelt; am 1. Mai in einem von der französischen Gesandtschaft angeordneten Gottesdienst in der Kirche S. Luigi de Francesi, wo er eine Fuge von Sebastian Bach auf der Orgel spielte, Mitte Mai im Teatro Argentina, wo er ein eigenes Koncert gab u. s. f. Stets war sein Auftreten von den glänzendsten Erfolgen begleitet und überall erweckte seine Persönlichkeit als Künstler und Mensch Bewunderung und Enthusiasmus.

Historisch denkwürdig ist eines der römischen Privatkoncerte Liszt's geworden. Dasselbe fand im Palazzo Poli, in den Sälen des Fürsten Dimitri Galitzin, Gouverneurs von Moskau statt, arrangirt aber war es von dem russischen Grafen

Michael Wielhorsky. Dieses Koncert, welches Liszt vor einem höchst exklusiven und glänzenden Zuhörerkreis gab — er bestand nur aus Würdenträgern der europäischen Staaten und der Kirche, sowie aus Familiengliedern der in Rom lebenden Gesandtschaften —, war das erste, welches er ohne mitwirkende Kräfte allein am Klavier gegeben.

Noch niemand hatte vor ihm einen solchen Versuch gewagt — einen Versuch, der allerdings auf so vielen Voraussetzungen beruhte, daß wohl der kühnste unter den Virtuosen vor und neben ihm schwerlich nur auf einen solchen Gedanken hätte kommen können. Denn abgesehen von dem seltenen Grad physischer und geistiger Ausdauer, die derselbe beansprucht, setzt er zu seiner Ermöglichung — sie schließt den Erfolg mit ein — einen blühenden Reichthum an Phantasie, eine Beweglichkeit des Geistes und eine unterscheidende Kraft der Intelligenz voraus, wie sie einem nur Virtuosengenie wohl niemals eingeboren waren. Ohne diese Eigenschaften wird nie ein Virtuos ein Koncert, dessen Programm ausschließlich aus Klaviermusik besteht, geben und dabei die dem Klavier anhaftende Monotonie den Zuhörern ganz vergessen machen können; und hierauf beruht der Erfolg, aber auch ein großer Theil der ihm entgegenstehenden Schwierigkeiten. Denn wenn das Klavier auch allen Schattirungen des Geistes folgen kann, so ist ihm dagegen versagt einen großen Theil seiner Farben wiederzugeben, wodurch derartige Koncerte nur zu leicht selbst dann, wenn der Virtuos nicht nur ein musikalischer Fingerheld, sondern auch ein geistvoller Musiker ist, monoton und ermüdend wirken. Mit jenen Eigenschaften dagegen steht der reproducirende Künstler über aller Materie und hiemit über den Einseitigkeiten seines Instrumentes. Sie lassen ihn die Kompositionen der verschiedensten Gattungen, der verschiedensten Zeitepochen, der verschiedensten Geister nicht nur in ihrem allgemeinen Wesen, sondern auch in der Schärfe ihres Andersseins erkennen; sie verleihen ihm die Kraft das Erkannte festzuhalten und es zu jeder Zeit rein und unverwischt zur Darstellung zu bringen, selbst dann, wenn das Entgegengesetzteste in Stimmung und Form ihm vorausgegangen ist oder auch es umgiebt; sie machen ihm die hundertfältigen Geistesblüthen Anderer so zum Eigenthum und durchdringen sie derartig mit seinem eigenen Leben, daß er sie vor dem Hörer aufsprossen und aufblühen läßt wie so eben aus reinster Unmittelbarkeit

der Phantasie geboren. Vor solcher Art des Geistes schwinden die Einseitigkeiten wie Nebenfaktoren, welche nicht zählen; aus ihr konnte ein Gedanke, ein Versuch und ein Sieg wie der Liszt's hervorgehen.

Was diesen Gedanken in ihm erzeugt? ob es die musikalischen Verhältnisse Roms waren, die ihn zu demselben gezwungen? ob es der Drang gewesen sich von den vielen Zufälligkeiten, von der Willkür, der Laune, der Gehässigkeit, denen der Virtuos bei seinen Koncertvorbereitungen mit jedem Schritt ausgesetzt ist, zu befreien? der Drang ein unwürdiges Sklavenjoch zu zerbrechen? ob es die eingeborene stolze Herrscherkraft war, die sich auf sich selbst zu stellen verlangt? der Künstlergeist, der in der Ein- und Mitsprache unmündiger Elemente sich in der Entfaltung der eigenen Kräfte gehemmt fühlt? — wie läßt sich der Ursprung eines Gedankens entziffern?! Sicher ist: eine That setzt eine Kraft voraus — und Liszt fühlte die seine, wobei jenes römische Koncert in den Sälen des Fürsten D. Galitzin den Beweis gab, daß sie groß genug war, um einen Gedanken so monströser Art siegreich durchzuführen.

Dieser Erfolg blieb nicht ohne Konsequenzen; denn Liszt ließ es nicht bei dieser einen Probe seiner alle Hindernisse überwältigenden Fähigkeit bewenden. Er wiederholte sie unzählige Mal bei seinen öffentlichen Koncerten in allen Ländern und drang selbst in Paris im Jahr 1841 so siegreich mit ihr durch, daß von da an Klavierkoncerte ohne jede Mitwirkung anderer Kräfte zu geben, gewissermaßen zu einer Ehrenaufgabe der Pianisten wurde. Doch blieb ihre volle Lösung an den Flügelschlag seines Genies gebunden. Seine Schüler, von denen insbesondere v. Bülow und Tausig, sowie auch der ohne sein Schüler zu sein, von Liszt vielfach angeregte Anton Rubinstein[1]) zu nennen sind, haben wohl während der letzten Jahrzehnte Koncerte, deren Programm nur aus Klaviermusik bestand, mit großem Erfolg gegeben, jedoch — mit Ausnahme Rubinstein's, dessen Komponistennatur die entgegenstehenden Schwierigkeiten überwand — ohne ihre Hörer gänzlich unempfindlich gegenüber der Monotonie des Klaviers machen zu können.

1) Es wäre hier wohl auch Mortier de Fontaine mit seinen „historischen" Klavierkoncerten zu erwähnen. Allein seine Programme bewegten sich nur auf dem Gebiet der vor-klassischen Klaviermusik, womit er außerhalb jener großen und größten Virtuosenaufgabe steht.

Liszt's Aufenthalt in Italien währte noch bis gegen Mitte November dieses Jahres. Rom war die letzte Stadt, in welcher er als Pianist auftrat. Vier Monate hatte er hier mit der Gräfin verlebt, vier Monate reich an großartigen Eindrücken, welche die durch Geschichte und Kunst über alle Städte erhabene Roma ihm gab. Nach dieser Zeit suchte er als Sommer- und Badeaufenthalt Lucca auf, wo er in der Villa Maximiliana wohnte — dann noch ein mehrwöchentlicher der Einsamkeit gewidmeter Aufenthalt in dem am Meer gelegenen Schifferdorf San Rossore, um endlich Mitte November als Virtuos dem Ruf der Kunst und der Welt ausschließlich zu folgen und sein Wanderleben, an welchem der Durst nach Bildung und innerer Ausarbeitung einen eben so großen Antheil hatte, wie die Konsequenzen der Verhältnisse, in welche die Leidenschaft seiner Jugend ihn gestürzt, mit dem Wanderleben des Virtuosen zu vertauschen.

Unter allen Städten Italiens, die Liszt besucht, und unter allen Kunstsälen, die er durchwandert, bewährte Rom seinen ewigen Ruhm auch an ihm. Die Größe und Vielseitigkeit der Eindrücke, die ihm hier wurden, gingen über alle bisher empfangenen hinaus. Der finster-träumende Ernst der Lagunen Venedigs, von den Melodien der Schiffer wie von einem ewigen Schlafgesang umtönt, beugte sich vor der Campagna romana mit ihrer schweigenden Majestät; der Sternenhimmel, der so heiter über dem Lago di Como sich gespannt, erbleichte vor dem überwältigenden Etwas, das aus der nächtlichen Sternenpracht sprach, die über dem Campo Santo, den „Gefilden des Todes", leuchtete, und selbst Florenz, »La bella« Italiens, legte ihre Blumen zu den Füßen der einsamen Palme, die auf den Mauerresten einstiger Größe vor der Kirche San Pietro in Vincoli — dieselbe, in welcher der „Moses" von Michel Angelo seines Meisters Ruf: „Nun geh' und sprich!" bis auf diese Stunde erfüllt — ihr stolzes freies Haupt erhebt.

Hier in Rom fanden alle Eindrücke, welche Natur, Geschichte und bildende Kunst während zweier Jahre in ihm aufgehäuft, ihren Abschluß, auch fanden sie dort ihre Klärung. Gedanken, welche in ihm beim Anschauen monumentaler Kunstwerke, Skulpturen und Gemälden aufgestiegen waren und sich ebenso oft mit seinen Ideen über Musik begegnet, wie widersprochen hatten, fanden hier ihre Einigung und ihr Ziel. Hier in Rom fand er die praktische

Lösung der Kunstfragen, welche ihn als Jüngling in die Hörsäle der Redner, in die Ateliers der Maler, wie in die Studirzimmer der Philosophen getrieben hatte: er fand die Einheits- und die geschichtliche Idee der gesammten Künste in ihrer reinsten Verkörperung — in Rom fand er den Schlußstein seiner individuellen Entwickelung als universell-denkender Künstler.

Wohl war damals die Welt verwundert über Liszt's Leben in Italien, über sein Wandern vom Po bis zum Tiber und über sein langes Bleiben in Rom. Sie konnte sich nicht erklären, was er als Musiker und Virtuos hier gewinnen könne, und war geneigt alles als eine nutzlose Zersplitterung seiner Zeit und seiner Kräfte zu betrachten. Sie wußte nichts von der geistigen Arbeit, die sich unter dieser scheinbaren Zersplitterung barg — und hätte sie diese gesehen, würde sie sie auch verstanden haben? Schwerlich! Der allgemeine Verstand, der nur die vor seinem Auge liegenden Wege des Nützlichen begreift, wird kaum die außergewöhnlichen Bahnen deuten können, welche instinktiv das Genie sich selbst suchend betritt. Er schüttelt den Kopf über den Jüngling, der seinen Meisel liegen läßt, um Partituren großer Tonmeister oder auch die poetischen Schöpfungen unsterblicher Dichter zu durchwandern, und denkt nicht, daß die Töne den Meisel des Meisters beseelen und die Dichtkunst seine Hand leiten wird. Liszt's Reiseleben war der Welt, namentlich nach seinen großen Triumphen in Wien, unbegreiflich und die musikalische Presse als Wortführerin äußerte: daß es ihm mehr Opfer kosten als Ruhm bringen werde. Inzwischen aber hatte er, wenn auch vielleicht in nach obenhin spielender Form, an der Ausarbeitung seines Geistes mit dem Ernst und der Kraft gearbeitet, welche vom Genie unzertrennlich sind.

Die musikalischen Zustände Italiens konnten ihm, mit Ausnahme der Sixtinischen Kapelle in Rom, welche in den Passionszeiten dreier Jahrhunderte stets durch den erhabenen Geist der altrömischen Kirchenmusik zu den Herzen der Betenden sprach, nichts bieten. Er hatte sich darum, wie er an Berlioz schrieb, „von den Lebenden nur wenig verlangend an die Todten gewandt". Sie gaben ihm durch ihre Kunstwerke Antwort auf alle die Fragen, welche er in Frankreich den Problemen der Zeit und der Philosophie nachjagend nicht hatte finden können. An der Antike, an den Werken Michel Angelo's, Leonardo da Vinci's, Rafael's

und anderer Meister spürte er dem geistigen Zusammenhang nach, welcher unter den Künsten herrscht und sie mit den Problemen verbindet, welche der Mittelpunkt der geistigen Thätigkeit der Zeiten waren und, wenn auch mit anderen Wendungen, gegenwärtig noch sind. An ihnen schärfte er seinen Blick für die künstlerischen Aufgaben unserer Zeit, an ihnen erkannte er den einen Inhalt und das eine Streben, welche die bildenden und dichtenden Künste, sowie die Musik durchziehen. Aus ihnen las er den großen Einheitsgedanken, auf dessen breiten Bahnen Himmel, Erde, Künste und Wissenschaft wie kämpfende Sterne dahinziehen, um in dem Einen sich zu finden: in dem Streben nach Freiheit und nach Göttlichem.

Wohin auch sein Auge blickte, in die Natur, in die Vergangenheit oder in die die Zukunft schaffende Gegenwart, in die bildenden Künste oder in die Dicht- und die Tonkunst — es war dasselbe, das Eine: das Streben nach Licht, das Ringen nach Lösung jener Probleme, welche die strebende und denkende Menschheit seit ihrem Dasein in Bewegung erhalten, das Reinigen der Wirklichkeit zum Ideal, das Verklären der Erde, die Sehnsucht nach dem Göttlichen — es war der Schlüssel aller Sprachen, den er fand.

Michel Angelo's stürmische Bewegtheit und erhabene Kraft, welche den Kampf mit dem Übermächtigen aufnimmt und doch der Gottheit Fuß auf seinen ungebeugten Nacken stellt — ein Triumphator der Freiheit und divinatorischen Verzückung zugleich! — sprach ihm auf dem Gebiet der Skulptur von dem Gährungs- und Befreiungszug des menschlichen Geistes, welcher im Laufe der Jahrhunderte seine Furchen immer tiefer und mächtiger in das Herz der Völker gedrückt hat und ihm in dem Stück Geschichte, das er in Frankreich miterlebt und das ihn so kräftig in seine Strömung gezogen hatte, zum Bewußtsein gekommen war. Ein tief sympathischer Zug zog Liszt zu Michel Angelo, dessen Genius im kühnen Aufschwung der Kraft die Satzungen übersprang, die hemmend ihr entgegen standen.

Gleich mächtig wie dieser Gigant und doch wieder ganz anders fühlte er sich von dem tiefen Denkergeist Leonardo da Vinci's berührt, dessen Schöpfungen in Linie und Farbe einen Geist der Versöhnung athmen, wie ihn nur die Milde der christlichen Religion kennt. Die dem Denker eigene Klarheit der Zeichnung, die zugleich durchdrungen ist von einer unendlich in-

nigen, sich insbesondere über seine weiblichen Gestalten ergießende und ihnen eine wunderbare Süße und Reinheit der Seele einhauchende Empfindung, die religiöse Schwärmerei, über welche der klare Hauch des Gedankens sich breitet, alle jene Momente, welche den Schöpfungen dieses Meisters Harmonie, Formvollendung und religiöse Weihe verleihen, gaben der Anschauung Liszt's, gegenüber jenem nahezu trotzigen, über das Maß hinausstrebenden Element, das bei Michel Angelo's Skulpturen so überwältigend auf ihn wirkte, einen Gegensatz.

Am tiefsten aber ergriff ihn Rafael, dieser wunderbare Künstler, welcher Denker und Dichter zugleich, hellenisches Maß mit der weltumfassenden Weite des Christenthums in höchster Vollendung zu verbinden wußte. An Rafael's Werken entzifferte er sich jene Sphinx, die in jedem Jahrhundert neue Räthselwendungen schaffend dem Künstler moderner Zeitrechnung die Aufgabe stellt: das Wahre verbunden mit den höchsten Ideen der fortschreitenden Menschheit als Schönes zu geben.

Ideen las Liszt aus den Werken „der Todten, denen er sich zugewandt". Wie geistvoll und tief er diese, selbst in der ihm fremden Sprache der Malerei zu fassen wußte, davon spricht ein Brief, welchen der Bachelier Es-musique jener Zeit an seinen Freund d'Ortigue in Paris richtete, nachdem er Rafael's „Heilige Cäcilie" in Bologna gesehen. Dieser der Malerei wie der Musik angehörende Stoff riß ihn gegenüber diesem Meisterwerk bis zu der künstlerischen Intuition hin, welche die in dem Bilde liegenden Mysterien deutete.[1] Liszt war kein nur momentan erregter Beschauer. Erschautes wirkte in ihm nach. Das Versenken — namentlich in die Werke Rafael's — machte ihm das Gleichgewicht am tiefsten fühlbar, welches in der Kunst zwischen Geist und Form walten muß, um den auszuführenden Ideen gerecht zu werden; an ihnen empfand er die einheitliche Durchdringung dieser beiden wesentlichen Faktoren bis zu jener Höhe, wo die Form der Inhalt und der Inhalt die Form ist, wo sie nicht nur den Geist des Friedens athmen, sondern auch das Irdische in den Geist der Verklärung verflüchtigen.

Neben den bildenden Künsten öffnete die alt-italienische Musik

1) Liszt's „Gesammelte Schriften", II. Band, Brief No. 11: „Die heilige Cäcilie von Rafael". —

Liszt ihre Schätze. Es waren das insbesondere die Partituren der Kirchenmusik des erhabenen Stils, welche die Sixtinische Kapelle in Rom ihr eigen nennt und von Zeit zu Zeit aufführt. Hier hörte er die Klänge Palestrina's, Allegri's, Vittoria's und anderer Meister in ihrer Echtheit. Palestrina vor allen andern sah ihn zu seinen Füßen. Seine Harmonien, so ernst und so erhaben, so einfach und doch so gottgetränkt, berührten ihn wie eine Offenbarung und doch wieder wie ein Etwas, das er im eigenen Geist schon empfunden. Doch keine Ahnung sagte ihm, daß ihn dereinst die Welt den „modernen Palestrina" noch nennen würde. —

Rom gab allen Eindrücken, die Liszt in Italien empfangen, den Schluß. Es traf sich aber auch nirgends wie hier, daß er an der Seite eines hochgebildeten und gereiften Künstlers, welcher dieselben Ideen wie er, aber bereits geklärt und durchbildet in sich trug, die Kirchen, Museen und die stolzen Hallen des Vatikan durchwanderte. Hier, wo man Kunstschätze aufgehäuft, welche von der schaffenden Kraft und dem strebenden Geist der Völker des Orients und des Occidents, des Heiden- und des Christenthums von den früheften Kulturzeiten an bis herauf zu den Epochen höchster Kunstblüte eine beredte Sprache reden — hier und durch den Mund jenes Künstlers, dessen Worten er nach seinem eigenen Ausdruck, wie ein „lechzender Schüler" lauschte, gingen ihm die genannten Ideen am vollständigsten, schönsten und höchsten auf. Kein anderer als Jean August Dominique Ingres, der seiner Zeit berühmte französische Historienmaler, welcher als Kämpe für den Idealismus seinen Gegnern in Frankreich hatte weichen müssen und nun — nach Horace Vernet — die Direktorstelle der französischen Akademie in Rom bekleidete, war sein Cicerone. Eine herzliche Sympathie hatte den jüngeren und den schon durch die Lebens- und Kunstschule gegangenen, als Mensch und Charakter bedeutenden Künstler zusammengeführt, eine Sympathie, die um so verständnisinniger sich gestaltet hatte, als Ingres nicht nur ein auf den Höhen der Gedankenwelt stehender Maler, sondern auch vorzüglicher Musiker war, der mit künstlerischer Weihe den Bogen führte. Er gehörte zu den seltenen Künstlern, deren geistige Anlage und Bildung hoch über enger Fachgrenze stand. Sein Blick drang in die Geheimnisse des Schönen, auf welchem Gebiet und zu welcher Zeit es sich auch immer offenbart haben mochte.

„Mozart, Beethoven, Haydn sprachen ihm dieselbe Sprache, wie Phidias und Rafael" schrieb Liszt, nachdem er Rom hinter sich hatte, begeistert von ihm an Berlioz.[1] Über die Kunsteinsicht aber, die er hier gewonnen, äußerte er in demselben Brief:

„Das Schöne dieses begünstigten Erdstrichs zeigte sich mir in seinen reinsten, in seinen erhabensten Formen. Meinem staunenden Auge erschien die Kunst in ihrer ganzen Herrlichkeit und enthüllte sich ihm in ihrer ganzen Universalität, in ihrer ganzen Einheit. Jeder Tag befestigte in mir durch Fühlen und Denken das Bewußtsein der verborgenen Verwandtschaft aller Werke des schaffenden Geistes. Rafael und Michel Angelo verhalfen mir zum Verständnis Mozart's und Beethoven's; in Johann von Pisa, Fra Beato, Francia fand ich eine Erklärung für Allegri, Marcello, Palestrina; Titian und Rossini erschienen mir wie Gestirne gleicher Strahlenbrechung. Das Kolosseum und der Campo Santo sind der heroischen Symphonie und dem Requiem nicht so fern, als man wähnt. Dante hat seinen künstlerischen Ausdruck in Orgagna und Michel Angelo gefunden; vielleicht findet er eines Tages seinen musikalischen durch einen Beethoven der Zukunft."

Solche aus dem Gefühl für den einheitlichen Geist der Künste entsprungenen Ideen blieben bei Liszt nicht allein kunstphilosophische Anschauungen. Sie waren aus seinem geistigen Leben herausgeblüht und, da sein musikalisches Fühlen der Mittelpunkt desselben war, so trennten sie sich nicht von ihm, sondern flossen in dasselbe hinein, sich ihren unmittelbarsten Ausdruck in seiner Musik schaffend: in seinen Äußerungen am Klavier, sowie in seinen Bearbeitungen und Kompositionen.

Einen Beleg hiefür geben insbesondere zwei kleine Klavierstücke, welche er damals komponirte und welche darlegen, wie sehr Idee und Gefühl, daß die verschiedenen Künste sich in ihrem geistigen Leben auf das innigste berühren, in ihm lebendig waren und zur Musik hindrängten. Zur Erklärung der künstlerischen Individualität Liszt's sind sie von ganz besonderem Werth. Abgesehen aber von dieser ihrer Bedeutung tritt uns in ihnen noch eine

---

1) Liszt's „Gesammelte Schriften", II. Band, Brief No. 12.

so neue Idee entgegen, daß sie auch nach anderer Seite — nach ästhetischer — noch besondere Beachtung hervorrufen.

Das eine der Musikstücke trägt die Überschrift: »Sposalizio« und das andere: »Il Penseroso«. Das Titelblatt von jenem ist geschmückt mit einem Tondruck des weit verbreiteten Bildes: »Sposalizio« („Trauung") von Rafael, das von diesem mit einer Abbildung der von Michel Angelo gearbeiteten Mediceer-Statue — Giuliano's, Herzogs von Nemours —, welche von den Italienern ihres Charakters wegen den sie vortrefflich bezeichnenden Namen: Il Penseroso („der Denkende"), auch: Il Pensiero („der Gedanke") erhalten hat.

Diese Zusammenstellung von Titel und Bild sprechen hier deutlich genug, um hier keinen Zweifel übrig zu lassen, daß der Komponist seine Musikstücke in Beziehung zu jenen Werken der bildenden Kunst gebracht sehen will; sie rufen den Gedanken wach, daß hier zwei Werke der bildenden Kunst die Veranlassung zweier Tonstücke waren, oder auch, daß zwischen diesen und jenen bestimmte geistige Beziehungen bestehen, daß hier eine Hand sich ausgestreckt zum geistigen Berühren zweier Künste, die in allen ihren Fundamenten einander entgegengesetzt sind.

Erstaunt fragt man: Wie kann ein Bild, eine Statue in Melodie und Harmonie hineindringen? Wie können sie, insbesondere da der Charakter jener beiden Figur und Gruppe ist, da beide im Raume wurzeln und beide durch das Auge faßbar sind — wie können sie zu Musikstücken werden, da die Musik doch in allen ihren Elementen nur geistigen Sinnen angehört? Sollen die Töne die heilige Ceremonie der Trauung, die Statue des „Denkenden" nachzeichnen? Sollen sie den Raum in Zeit umsetzen? das Auge in das Ohr verlegen? Lassen die Sinne sich vertauschen? Oder trägt der einzelne Sinn eine Zweiheit in sich? Das letztere sind Fragen, die allerdings längst keine Fragen mehr sind, vielmehr durch Dichtermund ihre schönste Beantwortung, wenn auch nicht bezüglich der Musik, gefunden haben. Von Rom aus schrieb Goethe sein Wort vom „fühlenden Auge" und der „sehenden Hand", und in Rom fand Liszt, aber musikalisch, was jener dichterisch empfunden: das hörende Auge und das sehende Herz. Liszt's »Sposalizio« zeichnet nicht die Gruppe der Trauung Josephs und Marias, sein »Penseroso« keine Statue, seine Titel sind weder willkürlich noch zufällig: aber er knüpft bei der andern Kunst da an, wo sie rein geistig

wird, wo das Herz der Gestalten schlägt, wo das Räumliche sich in Zeit auflöst, wo die schwebende Farbe die Tonsphäre anzeigt, da, wo der geistige Eintritt der Schwesterkunst in die Musik sich vollzieht: bei der Stimmung, bei ihrer gemeinschaftlichen Psyche. Sein:

Sposalizio

ist ein Rafael'sches Tonstück in Farbe und Stimmung und selbst die Zeichnung trägt im Motiv die hohe Einfachheit, welche die ernste Schönheitslinie Rafael's so nahe an die erhabene legt.

Die weihevolle Gesammtstimmung des Bildes drückt Liszt durch das Thema aus, dessen melodische Tonschritte, als ruhte das musikalische Auge der Sixtinischen Kapelle auf ihnen, sich rhythmisch gehalten auf ausschließlich derselben diatonischen Grundlage bewegen, welche den alt-römischen Gesängen den Stempel des Heilig-erhabenen verliehen. Diese Grundlage hat Liszt bei seinem »Sposalizio« durchgängig beibehalten und ihm durch sie biblisch-historisches Kolorit gegeben. Der klare Hauch der Farben, welcher die Bilder Rafael's wie mit heiligem Schein umgiebt, wird bei Liszt's Harmonien — durch eben jene Grundlage — zu verklärungslichtem Klang. Die bei der Rafael'schen Komposition im Hintergrund ruhende unentwickelte Landschaft — ein unausgesprochenes und doch durch die Empfindung sich verrathendes Pastorale — setzt sich bei Liszt um in ein Pastoralmotiv, das ähnlich, wie sich dort die Landschaft durch ihre Pastoralstimmung der Musik nähert, hier das Landschaftliche andeutet. Und der Tempel, der bei dem Bild des italienischen Meisters hoch über der zu heiliger Ceremonie verbundenen Menschengruppe steht und den Hintergrund desselben nahezu deckt, als solle seine räumliche Breite anzeigen: der Tempel des Herrn sei der Schutz, der Wächter, der Segenspender, löst sich musikalisch auf in religiöse Stimmung. Sie schwillt an zu breitem Weihgesang, welcher sich über das zu ornamentischen Gängen sich entwickelnde kirchliche Anfangsthema ausbreitet, aber nicht sich ausbreitet wie dort der Tempel über der Gruppe, wo der Tempel als kirchliches Symbol des Unendlichen und die das biblische Paar, den Hohenpriester, die Frauen und Männer und den angesichts des Gelöbnisses der Jungfrau sein Hoffnungsreis zerbrechenden Jüngling umfassende Gruppe, welche das Leben vertritt, noch getrennt

von einander erscheinen, sondern wie eine immer mächtiger aufstrebende heilige Glaubensstimmung, in welche des Lebens Weh und Wonne, Gelöbnis, Hoffnung und Entsagung ihre Einzelexistenzen aufgeben. Wie bei dem Bilde Rafael's, steht bei Liszt die katholisch-kirchliche Färbung im Vordergrund, aber auch bruchloser Glaube, bruchlose Stimmung.

Ebenso wie Liszt's »Sposalizio« an die von Rafael gegebene Idee und Stimmung anknüpft und sie, ohne eine Kopie des Bildes in Tönen sein zu wollen, in Musik übersetzte, ebenso ist sein:

Il Penseroso

keine musikalische Nachbildung der von den Italienern mit diesem Namen getauften Mediceer-Statue Michel Angelo's[1]: die Idee, welche das Marmorwerk zum Ausdruck brachte — il penseroso — übersetzte, wie dort, sein „hörendes Auge" und „sehendes Fühlen" in Musik. Zunächst knüpft Liszt an den geistigen Gesammtcharakter des Skulpturwerkes.

Die ruhende Stellung, so ganz bei Sich-sein und doch so selbstverloren, mit welcher der italienische Meister seine Statue gleichsam an den „Gedanken" gebunden hat, die edle Haltung, lebenskräftig und doch gehalten von einer geistigen Macht, die jede Linie durchdringt, rhythmisch belebt und doch nicht zu dem Moment des Lebens vortreibt, welchem die That entspringt, hat Liszt in breiten, den tiefen Tonregionen angehörenden Akkorden von männlich edlem, ja erhabenem Charakter ausgedrückt. Ruhig — die Tempobezeichnung des Stückes ist »Lento« —, in gleichmäßigen Takteinschnitten, gewichtig in ihren Folgen, offenbaren sie die den Denker bezeichnende innere Sammlung als Grundlage seiner Geistesstimmung. Zugleich breitet sich über sie ein scharf rhythmisirter

1) Die Statue Giuliano's, beinahe drei Jahrhunderte hindurch mit der seines Bruders Lorenzo, Herzogs von Urbino, verwechselt, befindet sich im Mausoleum der Mediceer in der Kirche San Lorenzo zu Florenz. — Der am Sockel der Statue eingehauene Vers Michel Angelo's ist jedoch ohne direkte Beziehung zum Herzog von Nemour selbst und steht auch in keiner zu dem Charakter des Marmorbildes. Es ist eine Antwort auf eine Schmeichelei, welche ihm der Dichter Giovanbatista Strozzi über die zum Mediceer-Monument gehörende allegorische Figur: „Die Nacht" gemacht hatte, die aber eingehüllt ist in die dunkle Stimmung welche der Sturz der alten Mediceer in Michel Angelo hervorgerufen.

Orgelpunkt, dessen Rhythmen, wie gespannt von der Muskelkraft des Gedankens, das Tonstück in Bewegung bringen und zugleich seinen Charakter festhalten, ohngefähr wie das Tempo des Herzschlags den Lebenszustand der Seele angiebt und bestimmt. Und wie die gedankenschwere Stirne, welche Michel Angelo seinem Penseroso gegeben, deutlich genug verräth, daß kein phantasiebewegtes Dichtersinnen hinter ihr ruht, daß hier kein Traum die Gedanken fühlend löst, so bannt Liszt denselben Ausdruck in seine Töne, indem er die strenge rhythmische Bewegung des Orgelpunkts festhält, desgleichen die Psyche der ernsten breiten Klänge der Harmonien in strenger Logik mit keinem Ton sich selbst entweichen läßt.

In beiden Werken, in dem des Bildhauers wie in dem des Musikers, liegt ein durchaus gebunden-ruhiger Ernst: der Ton spricht seinen Inhalt aus, mehr als der Stein. Und wäre auch das Loos Giuliano's, des letzten der alten Mediceer, über dessen Haupt ein schweres Geschick dahin zog, der Nachwelt unbekannt geblieben, die Töne Liszt's würden erzählen, daß ein Menschenloos, welches die schwere Hand des Schicksals auf seiner Schulter fühlt, an dem Gedankenleben »Il Penseroso's« den tiefsten Antheil hat. Wie die Statue Michel Angelo's nicht allein edel, sondern auch männlich ist, so zuckt wohl durch Liszt's Harmonien ein herber Schmerz, aber das Herz stockt nicht und zittert nicht. Der „Gedanke" geht herrschend weiter und weiter, ein basso continuo spricht von mächtig-sinnender Bewegung, die zu religiösem Gefühl wird; doch auch dieses, das religiöse Gefühl, steht unter der Gedankenzucht[1]) — kein freier Aufschwung, doch auch kein Vergehen desselben spricht sich hier aus. Es hallt in dem Sinnen nach, das wieder in den Vordergrund tritt und ernst, wie es begonnen, zurücksinkt in die männliche Brust.

Liszt's »Il Penseroso«, nur aus 48 Takten bestehend, reiht sich den tiefsten und gehaltvollsten Erzeugnissen auf dem Gebiet der Klaviermusik ein.

Mit diesen beiden Klavierstücken — mit »Sposalizio« und »Il Penseroso« — hat Liszt die Verwandtschaftsidee der Künste, wie sie sich ihm in Italien erschlossen, praktisch dargelegt. Die Art und Weise jedoch, wie er diese der bildenden Kunst angehörenden

1) Es tritt in der Form einer sequens auf und symbolisirt hiedurch gleichsam die Gedankenzucht.

Stoffe musikalisch wiedergegeben, geht über das specifisch Individuelle hinaus. Mit ihnen hat Liszt ein bis dahin der Instrumentalmusik fremdes Stoffgebiet betreten und gezeigt, daß sie aus jedem Kunstgebiet, welches höhere Ideen in sich trägt, schöpfen kann, wenn sie ihr Geistesohr da anlegt, wo die Psyche der Ideen ihren Sitz hat. Es mag diese Ansicht wohl von Manchen bestritten werden, indem sie einwerfen, daß die Quelle der Instrumentalmusik nur allein und ausschließlich im Gefühl an sich zu finden sei. Das ist wahr und ist ebenso nicht wahr. Es wird immer darauf ankommen, ob man ihr den gesammten ästhetischen Gefühlskreis anweist oder nur den, welcher im Kreis des Unbewußten sich bewegt. Sicher ist es: es giebt Gefühle, die nicht nur subjektive Affekte sind, Gefühle, die nur durch Ideen lebendig werden und aus ihnen herauswachsen, darum aber auch nur durch die Idee zu begreifen sind — das Gefühlsgebiet, welches unsere moderne Musik durch Beethoven zu betreten angefangen hat. Ob diese Ideen aus der Geschichte, aus der Religion, aus der Natur, aus der Zeit, aus der Poesie, aus der Malerei, aus der Skulptur oder der Architektonik dem Komponisten zufließen, wird bezüglich der Thatsache, daß die Musik Gefühle zu ihrer Voraussetzung haben muß, sich ganz gleich bleiben. Nur das bleibt sich nicht gleich — und hierauf beruht der wesentliche Gewinn für die Musik — daß der Ausgangspunkt dieses Gefühlskreises auf die Charakteristik und musikalische Formgebung einwirkt, wodurch er stofferweiternd und formgebend wird.

Liszt hat den mit seinem »Sposalizio« und »Il Penseroso« gefundenen Weg noch öfter betreten, wie seine große symphonische Dichtung „die Hunnenschlacht", eine nach dem gleichnamigen Gemälde Kaulbach's entstandene Komposition, wie sein „Marsch der heiligen drei Könige" im Oratorium „Christus", welcher seine Anregung durch ein Gemälde im kölner Dom, die Anbetung der heiligen drei Könige darstellend, und wie endlich seine „Sieben Sakramente", die ihren ersten Impuls in Overbeck's denselben Stoff behandelnden Bildercyklus gefunden, hinreichend belegen. Jene beiden Klavierstücke sind darum nicht nur allgemeine Nachstimmungen, wie sie das menschliche Gemüth nach bedeutenden Eindrücken in sich trägt. Sie sind mehr als das. Sie sind „schöpferische Keime" auf dem Boden musikalischer Ideen und ihrer Gestaltung. Ähnlich wie Hektor Berlioz durch seinen Anschluß an die Poesie

der Instrumentalmusik inhaltliche Schätze aufgedeckt hat, so zeigt Liszt durch sie den Weg zu einer Erweiterung des musikalischen Stoffgebietes nach anderer Seite hin. Die Abdrücke der beiden Bildwerke Rafael's und Michel Angelo's, welche er seinen Kompositionen beigefügt hat, sind nicht mehr und nicht weniger als ein Programm ohne Worte.

Liszt war nicht besonders ostentiös mit seinem Fund, und ebenso schien ihm ganz unbewußt, daß der Instrumentalmusik neue Wege noch aus ihm erwachsen könnten. Erst während seiner Weimar-Periode übergab er sie, seinem „Italienischen Wanderalbum" eingereiht, der Öffentlichkeit, doch ist bis jetzt die musikalische Welt, sowie die Kritik und Ästhetik an ihnen vorübergegangen, ohne sie zu beachten, was leicht erklärlich ist, da sie einerseits kurze Stücke ohne Glanzentwickelung nach Außen sind und andererseits dem konservativ geschulten Ohre wenig bieten, vielleicht nur Skizzen scheinen. Ihre Seele liegt gebunden in der Idee. Erst sie schließt die Stücke auf und läßt einen geistigen Werth aus ihren wenigen Tönen klingen, welchen man bei Form- und Klangstücken, wie sie im allgemeinen von Kritik und Klavierspielern geliebt werden, vergeblich sucht. Besonders ist »Il Penseroso« verschwiegen gegen solche, deren Gefühlsleben der Inklination sich in Verbindung mit Ideen zu bewegen ferne steht.

Die beiden Stücke sind, wie schon gesagt, ein unbewußter Widerhall der Ideen und der Phantasierichtung, welche in Liszt während seiner Italienperiode reifte. In der Fülle, Höhe und Weite ihres geistigen Gehaltes ist der letzte Schlüssel zu seiner Individualität als Künstler zu suchen. Von hier aus erklärt sich vollends, wobei sein ausgeprägtes Gottempfinden und sein heißes Temperament, welche beide wahre Glutströme religiösen Gefühls durch die Adern seines künstlerischen Denkens und Fühlens trieben, als Voraussetzung bleibt, das Strahlende, Großartige und Universelle seiner Erscheinung, mit einem Wort das, was ihn als Menschen und Künstler über alle Sphären des gewöhnlichen Lebens hinausgetragen und ihn Ziele verfolgen ließ, welchen das dem Genie stets nachhinkende allgemeine Bewußtsein nicht immer und nicht sogleich und am wenigsten da hat folgen können, wo dasselbe die Kunstform zu schaffen suchte, welche seinem individuellen Denken und Fühlen adäquat war. Ohne Liszt's Wanderungen durch die Kunstsäle Italiens und speciell ohne seinen römischen

Aufenthalt würde der Ausarbeitung seines Geistes der Schlußpunkt gefehlt haben, und unstreitig würden neue Kreise, welche er im Laufe seiner Zukunft der Tonkunst gezogen, unbeschrieben geblieben sein.

Bei allen seinen Kunststudien, welche er in Italien trieb, vibrirte die Musik unter deren Hülle. Rafael und Michel Angelo verhalfen nach den eigenen Worten Liszt's ihm zum Verständnis Mozart's und Beethoven's. Beethoven's! Indem er vor den kühnen und erhabenen Schöpfungen Michel Angelo's stand, verriethen diese ihm die Prophetenworte, welche der deutsche Meister seinen Tönen anvertraut. Liszt hatte über den italienischen Museen seine Partituren nicht vergessen. Sie waren mit ihm nach Italien gewandert, und die Arbeit, welche er in Genf begonnen und in Rohant fortgesetzt hatte — die Symphonien dem Klavier als Klavier-Partituren zu übertragen —, führte er hier weiter fort. Daß dieselbe nicht nur beziehungsreich für seine künstlerischen Ideen blieb, sondern auch in sein speciell musikalisches Denken und Fühlen hineintrat, liegt, da er sie gerade in der Periode vornahm und vollzog, während welcher seine eigene individuelle Ausgestaltung an ihrem Schlußakkord arbeitete, mehr als nahe. Denn indem er mit der Intuition des Genies die Partituren Beethoven's musikalisch und kritisch durchforschte, durchlebte er gleichzeitig bis ins kleinste ihre Schöpfungsgeschichte und, indem er sie auf dem Klavier nachschuf, nahm er an ihr Theil und machte so an der Genesis dieser künstlerisch-organischen Gebilde eine musikalische Geistesschule durch, welche — wenn auch in anderer Art — auf die überschäumende Romantik seiner Jünglingsjahre gewiß ebenso reinigend zurückwirkte, wie das geistige Eintauchen in die unvergänglichen Meisterschöpfungen der großen italienischen Bildhauer und Maler. Dabei legte sie ihm die historische Ader blos, welche den Genius Beethoven's mit unserem Jahrhundert verband.

Liszt hat seine Klavier-Partituren der Symphonien Beethoven's damals beendigt, sie jedoch nicht, wenigstens nicht von Italien aus und nicht alle zugleich, der Öffentlichkeit übergeben, worauf ein anderes Kapitel (II. Band, „Beethoven-Übertragungen") zurückkommen wird. —

In diesen Klavier-Partituren und in den zwei Klavierstücken seines italienischen Wanderalbums, sowie in einer noch zu

besprechenden Liedkomposition liegen Liszt's wesentliche musikalische Äußerungen nach der wiener Koncertepisode. Das eben erwähnte Lied, komponirt im Sommer 1839 (der Text von dem Marchese Cesare Bocelli), ist das überaus reizende, süße Tenorlied:

»Angiolin dal biondo crin«,

in welchem er seine Liebe für seine kleine blondlockige Blandine in rührend inniger Poesie erklingen läßt — mehr ein Gedicht, ein Stück wirklichen Lebens, als eine Komposition. Verdeutscht lauten die Worte nach dem Komponisten und Dichter Peter Cornelius:

Englein hold im Lockengold,
Das zwei Lenze sah entschweben,
Rein und heiter sei Dein Leben.
Englein hold im Lockengold,
Du der Blume schönes Bild.

Zephir mögen Dich umkosen,
Helle Strahlen Dich umkränzen,
Sterne freundlich Dir erglänzen.
Englein hold ꝛc. ꝛc.

Wenn Du schlummerst, wehet sanft
Liebeshauch aus Deinem Munde,
Ahnet keines Leides Wunde.
Englein hold ꝛc. ꝛc.

Süße Wonne, reines Glück
Aus der Mutter Lächeln sauge —
Ihr ein Himmel sei Dein Auge.
Englein hold ꝛc. ꝛc.

Lern' von ihr den holden Zauber,
Wie Natur und Kunst ihn übet:
Nie erfahr', wie Leid betrübet.
Englein hold ꝛc. ꝛc.

Hörst Du meinen Namen nennen:
Mög' er oft vom Mund Dir klingen,
Tief ins Herz der Mutter dringen.
Englein hold im Lockengold,
Du der Blume schönes Bild.

Einen unbeschreiblichen Schmelz von Andacht, Liebe, Tändelei hat Liszt's Musik über diese Poesie gebreitet. Jeder Ton ist hier aus seinem innersten Leben herausgeflossen — keine vorüber-

eilende poetische Stimmung, vielmehr ein Ausdruck seines intimsten Ichs.

Nach rein musikalischer und biographisch-musikalischer Seite ist dieses Lied nicht minder werthvoll. Es ist das erste Lied, das Liszt komponirt hat; zugleich ist es eine Meisterschöpfung von eigenartigem Gepräge. Man könnte vermuthen, daß es, da er es in Italien, dem Lande der absoluten Melodie, und in der Periode komponirt hat, welcher seine vielen Übertragungen italienischer Salonarien angehören, auch in einem wesentlichen Zusammenhang des Empfindens und des Ausdrucks mit der italienischen Musik stünde, doch ist dieses nicht der Fall. Es hat wohl unverkennbare Anklänge an sie, aber nur solche, die in ihrer besonderen Schönheit, in dem Wohlklang und dem südlich weichen, sich in die Seele schmeichelnden Kolorit des Tones liegen. In seiner wesentlichen Konception gehört es dem Geist des deutschen Liedes an, so wie wir es ganz besonders Franz Schubert verdanken, der mit Ausnahme seines Vorgängers Beethoven, bis dahin der einzige und bahnbrechende Liederkomponist geblieben war.

Franz Schubert mit seinem melodischen Anschmiegen an die Poesie des Wortes, hatte sich Liszt tief ins Herz gesungen. Die Bildung und Gliederung der Melodie des Liedes: „Angiolin" knüpft wie bei ihm an den Wortreim und an den Vers. Wie für Schubert, waren sie für ihn formgebend. Seine Melodie gewann hierdurch die wohlthuende Durchsichtigkeit der Form und das Gleichgewicht der Zeit — das letztere insbesondere ein Moment, welches dem musikalischen Lied unserer Gegenwart etwas abhanden zu kommen scheint, aber im Charakter des Liedes liegt, wie der Rhythmus im Wesen der Musik. Eins mit dem Wort und dem Gedicht war Liszt's „Angiolin" doch ganz Musik, wie auch Schubert's Lieder. Aber schon bei seinem Erstlingslied ging er über diese bezüglich der dichterischen Einheit zwischen Wort und Ton hinaus. Der poetische Gehalt der Dichtung tritt bei ihm in weit höherem Maße hervor als bei Schubert, was nicht allein in der so unendlich reichen und vielseitig entwickelten Individualität Liszt's lag, deren Geist ganz andere poetische Widerspiegelungen in sich trug als die des wiener Komponisten, sondern auch in einer erweiterten Behandlung, weniger der Melodie als des Begleitungstheils des Liedes, welchem nach Schubert's Beispiel die Wiedergabe der Poesie des Gedichtes in gleichem Maße anheim fällt wie der Melodie.

Schubert hatte durch Kompositionen, wie der „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrad" und andere, die charakteristische Begleitung geschaffen. Das unheimliche Oktaventremolo der Erlkönigbegleitung und das schnurrende Spinnrad Gretchens sind zu historischen Typen charakteristischer Begleitung geworden. Mehr und weniger aber hing dem gesammten begleitenden Theil der Lieder Schubert's die Monotonie der von ihm vorherrschend benutzten strophischen Liedform an.

Liszt hat die strophische Liedform ebenfalls zur Grundlage seines Liedes: „Angiolin" genommen, desgleichen auch wendet sich seine Begleitung zum Charakteristischen, hat aber bei den Wiederholungen der Melodie und Begleitungen durch Varianten, auch durch feinsinnige Veränderung der Tonart und Modulation, welche im Charakter und Wesen des Wortes und des Gedichtes lagen, nicht allein jede Monotonie genommen, sondern auch die strophische Form selbst, ohne daß er dabei den Typus des Liedes verändert hätte, in den Fluß seelischer und poetischer Bewegung und Steigerung gebracht. Diese Varianten bewegen sich in demselben Kreis der Mittel, wie die seiner im vorigen Kapitel besprochenen Liedübertragungen, sind aber, da sie nicht an eine bereits vorhandene Komposition gebunden sind, freier in ihrer Erfindung und Bewegung als dort. Der Begleitung fällt hiebei, wie bei Schubert, eine wesentliche Aufgabe zu. Sie, wie das ganze Lied ist charakteristisch gegeben. Liszt hat es wiegenliedartig komponirt. Melodie und Begleitung tragen diesen Charakter. Beide bewegen sich schaukelnd, wiegend. Und bei beiden zieht durch Flüstern, Tändeln, Singen ein elegischer, von unbewußtem Gebet der Seele durchzitterter Ton. Bei jeder neuen Strophe nimmt die Begleitung, den ursprünglichen Charakter des Liedes beibehaltend, eine andere Wendung an, richtiger wohl ausgedrückt: fließt sie in eine andere hinein. Das ganze Lied erhält so eine psychologische Steigerung, welche die strophische Liedform an sich nicht erreichen kann.

Noch ein anderes Moment, eine individuelle Eigenartigkeit, tritt uns bei diesem ersten Liede Liszt's entgegen. Die Begleitung ist wiegenartig. Der schaukelnde Rhythmus geht durch die ganze Komposition hindurch. Aber es ist keine Imitation der in Bewegung gesetzten realen Wiege, wie dort bei dem Spinnrad mit seinem Schnurren, wo sogar der gleichmäßige

es in Bewegung erhaltende Tritt des Fußes mit in das musikalische Bild aufgenommen ist: alles Reale ist vergeistigt, gleichsam von seinen Körperfesseln befreit, in eine höhere Sphäre versetzt. Von hier aus klingt die Wirklichkeit zu uns — einer der Punkte, welcher im allgemeinen diesem Liede Liszt's, wie auch manchem anderen seiner späteren Lieder den Weg zur Popularität im weiten Sinn entgegen steht. Ihr Charakter ist zu geistiger Natur, um vom Durchschnittsmenschen empfunden werden zu können, aber auch nur Ausnahmssänger werden sie seelisch zur Geltung zu bringen vermögen. —

Wie die anderen Kompositionen, lag auch dieses Lied mehrere Jahre in des Komponisten Mappe. Dann kamen im Laufe der Zeit mehrere Ausgaben. Zuerst erschien es in einer Liedersammlung: „Buch der Lieder“[1] von Liszt. Hier steht es in der Tonart Adur, und die deutsche Übersetzung des Gedichtes, sehr verschieden von der mitgetheilten, ist vom rheinischen Dichter Philipp Kaufmann. Später, als Liszt seine inzwischen sehr zahlreich gewordenen Liedkompositionen unter dem Titel: „Gesammelte Lieder“[2] erscheinen ließ, wurde es dieser Sammlung zweimal, in den Tonarten A- und Fdur — in jener für Tenor, in dieser für Bariton —, beidemal mit einigen Veränderungen einverleibt. Der deutsche Text ist hier von Peter Cornelius.

Hiemit sind die wesentlichen Kompositionen und hierher bezüglichen Arbeiten Liszt's während jener Jahre genannt. Sein Reiseleben war einem Zusammenfassen seiner Kräfte zu Werken von großen Dimensionen entgegen. Nichtsdestoweniger gehören seiner italienischen Periode noch mehrere Skizzen zu Originalkompositionen, sowie auch Übertragungen und Bearbeitungen von Motiven, Themen und Gesängen italienischer Tonmeister an, welche trotz ihres kleinen Genres ihre Unvergänglichkeit behaupten werden. Sie bleiben hier noch zu erwähnen. Theils Arbeiten momentaner Stimmung, theils solche der Courtoisie veröffentlichte sie Liszt derzeit nur soweit sie mit letzterer im Zusammenhang standen, die anderen erschienen — wenigstens in ihrer gegenwärtigen Gestalt — erst in der Weimar-Periode Liszt's.

Zu diesen letzteren zählen noch vier Nummern seines italie-

---

1) M. Schlesinger in Berlin, 1842.

2) C. F. Kahnt in Leipzig, 1861.

nischen Wanderalbums,[1]) deren hier noch zu gedenken ist. Auch sie stehen, wenn auch in anderer Weise als »Sposalizio« und »Il Penseroso«, in Beziehung zu den künstlerischen Geistern Italiens. Nicht Rafael und Michel Angelo, aber Petrarca und Salvator Rosa gaben hier die dichterischen und musikalischen Motive. Von jenem sind es die Sonetten an Laura, deren unvergleichlich schöne Liebesapotheosen Liszt entzückten und zu ihrer musikalischen Wiedergabe trieben, und von diesem, dem berühmten Maler, von dem man sagte, daß er die leidenschaftlichen Farben seines Pinsels mehr romantischem Räuberleben als den Studien im Atelier verdanke, reizte ihn eine Canzonetta zur Bearbeitung für Klavier; denn Salvator Rosa war nicht allein Maler und seiner Zeit nicht nur beliebter Dichter: eine Art naturalistischer Dichter-Musiker gab er seinen Poesien zugleich die passende Melodie mit auf den Weg. Mehrere von ihnen haben sich im Volksmund und in Bibliotheken erhalten. Die Melodie zu den Worten:

Vado ben spesso cangroando loco
Ma non so mai cangiar degiro etc.

ist es, welche Liszt für Klavier bearbeitet hat — ein reizendes Stückchen, volksthümlich und voll frischen, kecken, originellen Lebens! Im italienischen Wanderalbum trägt es den Titel:

Canzonetta del Salvator Rosa.

Drei Sonetten von Petrarca — No. 47, 104, 123 —, welche Liszt damals für eine Singstimme mit Klavierbegleitung zu komponiren begann, blieben nur flüchtige Skizzen, die er erst nach mehreren Jahren — 1846 — ausführte und

---

1) Liszt's: »Années de Pélerinage en Italie« besteht aus sieben Nummern:

No. 1. Sposalizio.
- 2. Il Penseroso.
- 3. Canzonetta del Salvator Rosa.
- 4. Tre Sonetti de Petrarca No. 47.
- 5. - - - - - 104.
- 6. - - - - - 123.
- 7. Fantaisie quasi Sonata, après une lecture de Dante.

Von ihnen wurden publicirt: die Tre Sonetti 1846 und 1847 von Haslinger; die Gesammtausgabe: 1858 von Schott's Söhnen.

zugleich dem Klavier übertrug. Sie erschienen, beide Ausgaben früher als das italienische Album,[1] beide unter dem Titel:

Tre Sonetti de Petrarca etc.,

worauf Liszt die Klavierübertragung derselben noch einmal — desgleichen seine Canzonetta del Salvator Rosa — unter die inzwischen schärfer gewordene Kunstfeile legte und die sämmtlichen Stücke unter dem schon genannten Gesammttitel herausgab. Hinter den sieben Nummern des italienischen Albums stehen nicht, wie hinter denen des Schweizer-Albums, von der Natur gegebene Eindrücke, sondern die edelsten Geister Italiens: Rafael, Michel Angelo, Salvator Rosa, Petrarca und Dante. —

Eine weniger als diese werthvolle, aber ebenfalls in Italien entstandene Sammlung von Klavierstücken — wie sie revidirt, vollendet und publicirt während der Weimar-Periode — sind die drei Stücke:

Venezia e Napoli,[2]
Gondoliera, Canzone e Tarantelle.

Sie sind wohlklingende und feingeistige Salonstücke, denen venetianische und neapolitanische Weisen eingewoben sind.

Während diese Kompositionen so ohngefähr fünfzehn Jahre in Liszt's Arbeitsmappe ruhten, traten folgende zwei Sammlungen, von denen die eine Themen von Mercadante, die andere Themen von Donizetti zu ihrem Ausgangspunkt hat, gleich nach ihrem Entstehen in die Öffentlichkeit. Die erstere, sechs Nummern enthaltend, erschien unter dem Titel:

Soirées Italiennes.[3]
Six amusements sur des motifs de Mercadante etc.;

---

1) 1846 erschienen die Übertragungen bei F. Haslinger 1847; ebendaselbst die Gesänge, die eigentlichen Originale. Bezüglich dieser ist zu bemerken, daß die zweite Ausgabe des „Themat. Verzeichnisses" der Werke Liszt's (1877) sie, kassirt vom Komponisten, nicht aufgenommen hat. — Doch ist eine neue Ausgabe zu gewärtigen, indem Liszt die »Tre Sonetti« nochmals in Rom anfangs der siebziger Jahre revidirt und umgearbeitet druckfertig in seinem Portefeuille liegen hat.

2) 1861 bei Schott's Söhnen.

3) 1838 bei Ricordi in Mailand und Schott's Söhnen in Mainz.

die zweite Sammlung, drei Nummern enthaltend, unter dem Titel:

Nuits d'Été à Pausilippe, [1])

Trois amusements sur des motifs de l'Album de Donizetti.

Von diesen beiden und dem Rossini-Album sagt ein früherer Biograph [2]) mit Recht, daß sie die Reinheit und Klarheit der italienischen Natur in sich trügen und klassische Ruhe sie durchwehe. — Die Veranlassung und Zeit ihrer Entstehung ist nicht schwer an den Dedikationen, welche sie tragen, zu entziffern. Das Mercadante-Album ist eine von Liszt der Vicekönigin des lombardisch-venetianischen Königreichs Elisabeth von Österreich und das Donizetti-Album eine der Marquise Sophie von Medici dargebrachte Huldigung. Hier steht der großherzogliche Hof zu Florenz, dort die Villa des Herzogs von Modena im Hintergrund.

Hiemit schließt sich der dem italienischen Boden angehörende Kreis der Kompositionsarbeiten Liszt's ab. [3]) Unverkennbar tragen sie mehr und mehr den Stempel echter Reife an sich und bekunden eine solche meisterhafte Beherrschung der Mittel und eine so durchgeistigte und durchaus eigenartige Anwendung derselben, daß mit ihnen die Lehrjahre im Leben des Künstlers ihren Abschluß gefunden haben, um den Meisterjahren Raum zu machen.

Liszt, der Italien verließ, war ein anderer, als da er es betrat, und mit Recht konnte er, nachdem er im November dieses Land verlassen, nach Pest an Graf Leo Festetics, welchem er seinen Besuch ankündigte, schreiben:

»Je vous arriverai un peu plus vieulli, plus muri, et, permettez moi de le dire, plus ausgearbeitet als Künstler, que vous ne m'avez connu l'année dernière, car j'ai énormement travaillé depuis ce temps en Italie.«

---

1) 1839 bei Ricordi in Mailand und Schott's Söhnen in Mainz.

2) Christern's „Franz Liszt", Hamburg bei Jul. Schuberth & Co. 1841.

3) Die Zusammenstellung derselben siehe: „Chronologisches Verzeichnis": Periode Italien.

XXVIII.

Abschied von Italien.

(Ende der Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult. 1835—1840. II. Italien.)

Entschlüsse für die Zukunft bezüglich seiner künstlerischen und persönlichen Pflichten. Schwankt zwischen der Wahl der Virtuosen- und der Kapellmeisterthätigkeit. Wählt die erstere. — Seine Beziehungen zur Gräfin d'Agoult. Die zunächst durch seine Concertreise bestimmte Trennung von ihr. Beide reisen von Rom nach Lucca. Liszt tritt für die Errichtung eines Beethoven-Monumentes in Bonn ein. San Rossore. Ruhe und innere Sammlung. Abschied von Italien.

Im Juni 1839 verließ Liszt mit der Gräfin d'Agoult Rom, — jedoch nicht, wie sich nach den vielen großartigen Eindrücken, welche er hier empfangen, erwarten ließe, mit schwerem Herzen.

Obwohl die Kunstschätze der auserwählten Stadt, seine eigenen künstlerischen Erfolge, sowie seine intimen und herzlichen Beziehungen zu Ingres ihm als Künstler unvergeßlich sein mußten, so waren sie ihm damals doch kaum mehr als das nothwendige Gegengewicht gegenüber den schweren Stunden und den inneren Aufregungen, welche sein Privatleben mit sich brachte. Liszt's in der Via della Purificatione gelegene Wohnung barg wenig angenehme Rückerinnerungen für ihn. Ja sie waren derartig, daß lange Zeit ein bitteres Gefühl bei Nennung Roms in ihm aufstieg. Und als er nach Lucca abreiste, reiste er nicht nur als Kavalier der Gräfin, die nach der Geburt eines Sohnes hier ihre vollständige Genesung abzuwarten gedachte, dahin; seine eigene Gesundheit verlangte eine Erfrischung.

In Rom aber waren mehrere Entschlüsse in ihm reif geworden. Er hatte bis jetzt seine Thätigkeit nicht mit Entschiedenheit auf einen künstlerischen Punkt gerichtet. Der Punkt, dem sie zustrebte, war er selbst: seine Selbstbildung. Und nun, da dieses Ziel

erreicht war, konnte sein Künstlerbewußtsein ein Leben ohne andere als persönliche Ziele nicht mehr ertragen. Es war immer seine Überzeugung gewesen, daß der Künstler höhere Aufgaben zu erfüllen habe als seinem Ich und der Pflege persönlicher Beziehungen zu leben, und nur die Macht der Verhältnisse hatte ihn so lange von der Erfüllung seines Kunstberufes zurück gehalten. Hatte dabei auch der Drang nach einer anderen geistigen Ausbildung als derjenigen, welche in einem exklusiven Künstlerberuf liegt, sehr stark mitgesprochen und auch der Reiz seiner romantischen Situation nicht verfehlt ihn beinahe fünf Jahre im Privatleben, aus dem er nur zeitweise wie ein Meteor hervorbrach, um ebensoschnell den Blicken der Welt wieder zu entschwinden, zurückzuhalten, so konnte dieser Zustand doch nur ein vorübergehender, kein bleibender sein. Er sehnte sich längst nach einer Thätigkeit, die den Mißmuth des Unbestimmten von seiner Seele nähme und ihn Ziele erreichen ließe, die seinem inneren künstlerischen Drängen sich näherten. Die Bande aber, die sich um ihn geschlungen, waren ihm Fesseln geworden, die ihn mehrfach gehemmt. Aber nun war die Zeit eingetreten, wo die Künstlerpflicht seinem Genius gegenüber zu mächtig sich in ihm regte, um sich länger ihr entziehen zu können, und andererseits erhoben menschliche Pflichten so entschieden ihre Stimmen, daß er nicht länger dem Zufall sich anvertrauen durfte — nur über die zu betretenden Wege war er längere Zeit unentschieden. Zwei standen ihm für die Praxis offen: der Weg des Virtuosen und der als Kapellmeister.

Liszt's Gefühle gegenüber der Virtuosenlaufbahn waren jedoch durchaus getheilte. Stand er auch unter dem stolzen geistigen Zauber, welcher hier dem Virtuosen von Gottes Gnaden erblüht, so hatte er ihn doch nie geblendet gegenüber der geistigen Misère, die ebenso wie jener aus dem Gottesgnadenthum — der Idealität des Künstlers — emporwächst. Das Bewußtsein, daß die Menge vom Künstler nur ein vorübergehendes Vergnügen und keine ernste Vermittelung der edlen Offenbarungen der Kunst verlange, hatte ihn als Jüngling über das, was man seinen „Erfolg" nannte, weinen machen und ihn mit Bitterkeit den Virtuosen, während er im eigenen Herzen das Hoheprieſteramt der Kunst mit heiliger Inbrunst empfand, den Hund Munito nennen lassen. Waren auch mildere und gerechtere Geister über ihn gekommen und er „zahmer" geworden, so fühlte er doch nicht geringer — und besonders

vor einem Publikum, wie das mailänder bitter genug — jene Sklavenkette, welche ein seelisch-stumpfes, dem Höhenflug des Geistes zu folgen unfähiges aber zahlendes Publikum um das Herz des Virtuosen bindet. Konnte sie auch die Kraft der eingeborenen Ideale ihm nicht binden, so verwandelte doch der Schmerz jenes Bewußtseins dieselben in einen Traum, der die Schläfe der Wirklichkeit nur streift. „Ich leugne es nicht", schrieb Liszt während seiner italienischen Periode nach Paris, „es liegt ein mir unerklärlicher mächtiger Zauber, eine stolze und doch — ich möchte sagen — sanfte Gewalt in dem Ausüben einer Geistesfähigkeit, die uns die Herzen anderer zuwendet, die in anderer Seelen Funken desselben heiligen Feuers wirft, das unsere eigene Seele verzehrt, Funken, die mit unwiderstehlich sympathischem Zug sie uns nach und in die Regionen des Schönen, des Idealen und Göttlichen emporziehen. Diese Wirkung, welche der Künstler auf Einzelne ausübt, überträgt seine Phantasie dazwischen auf die Masse — dann fühlt er sich als König über alle diese Geister, dann fühlt er den Funken göttlicher Schöpferkraft: denn seine Töne schaffen Erregungen, Gefühle, Gedanken! Es ist nur ein Traum — ja, aber ein Traum, welcher die Existenz des Virtuosen adelt."[1]) — —

Das Leben des Virtuosen erpreßte ihm so bittere Stunden, daß der Wunsch sein Leben in unentweihter Einsamkeit verbringen zu können in heißer Sehnsucht in ihm aufwallte. Die Virtuosenlaufbahn war nicht durchaus die Wahl seines Herzens. Als Kapellmeister an der Spitze eines Orchesters zu stehen und die symphonischen Werke unserer Meister lebendig zu machen, so wie sie in seinem Geist sich spiegelten, — dieses Loos schien ihm begehrenswerther als jenes. Insbesondere erschien ihm eine Thätigkeit an den kleineren Höfen Deutschlands, deren kunstsinnige Fürsten, ähnlich den mediceischen Beschützern der bildenden Künste, Mäcene der Tonkunst waren, beneidenswerth. Diese Hofkapellen litten in ihrem künstlerischen Aufstreben nicht unter der ertödtenden Laune des Publikums mit seinem hundertköpfigen Wunsch und seinem trivialen und doch so herausfordernden Geschmack. Hier konnten künstlerische Intentionen zur reinen Kunstblüthe sich entfalten und der Kapellmeister konnte, unbekümmert um seine äußeren Existenzfragen, zum Komponisten nach der Vorschrift seines eigenen

1) Brief an Massard.

Genies sich entwickeln. Die Erinnerung an die Kapelle in Eisenstadt, an Joseph Haydn und seinen edlen Beschützer, den Fürsten Nikolaus Esterhazy, lebte noch in ihm fort. Der musikalische Hof Eisenstadts war seinem Vater ein Ideal gewesen, das sich von diesem gleichsam auf ihn vererbt hatte. Die kleinen regierenden Fürstenhäuser Deutschlands mit ihrer stillen und doch so kräftigen Musikpflege däuchten ihm mehr und weniger musikalische Musenhöfe, ähnlich, wie sie die kleine ungarische Residenz durch einige Generationen hindurch gewesen, — nur daß ein Haydn ihnen gefehlt hatte. Und sonderbar! von allen den deutschen Fürstenhäusern schien ihm, dem Musiker, keines anziehender als die kleine Residenz an der Ilm, deren dichterische Glanzperiode durch Goethe und Schiller sie als Stätte der Kunst über alle Kaiser- und Königshöfe deutscher Lande gesetzt und die nach musikalischer Seite doch so gut wie nichts geleistet hatte! Und doch zog Liszt ein unbegreifliches Etwas dahin, als müsse er hier finden, was er suche. Als Hummel 1837 das Zeitliche gesegnet hatte und hiedurch die Hofkapellmeisterstelle in Weimar vakant war, lag es ihm stark im Sinn sich um sie zu bewerben; die ungesetzlichen Bande aber, welche er trug, hinderten ihn daran.

Und wenn jetzt eine Stellung sich ihm geboten hätte, die seinen Kunstbedürfnissen entgegen gekommen wäre, so würde er sie seiner persönlichen Pflichten wegen haben opfern müssen; denn er hatte nicht nur seinen Sohnespflichten für die ihm so liebe Mutter zu genügen: er hatte auch denen nachzukommen, welche die Konsequenzen der Verbindung mit der Frau waren, die so heftig in sein Leben eingegriffen hatte. Drei Kinder, zwei Mädchen und der in Rom geborene Knabe Daniel, trugen seinen Namen — zu seiner Sohnes- trat die Vaterpflicht. Daneben hatte er die Bedürfnisse der Gräfin zu befriedigen. Eine Kapellmeisterstelle mit ihrem selbst an Höfen mageren Gehalt hätte nimmer ausgereicht diesen vielverzweigten Verpflichtungen nachzukommen. Seine Kinder waren sogleich nach ihrer Geburt von ihm legitimirt worden und, wie einst nach seines Vaters Tod das kräftige Empfinden der Bande der Natur ihn vor allem andern an seine Mutter denken ließ, so trat jetzt das Gefühl der Pflicht für sie an ihn heran und bestimmte ihn zur Laufbahn des Virtuosen. Keines derselben sollte unter den unglücklichen Verhältnissen leiden, unter welchen er zu bluten begann, niemand ihm je einen

Vorwurf versäumter Pflichterfüllung machen dürfen — das Gefühl der Natur, des Stolzes und der Ehre und mehr noch das Machtgebot der Liebe trieben ihn dorthin, wo er die Mittel erwerben konnte, welche ihm die Gewährleistung gaben seine Kinder zu gesunden und tauglichen Menschen erziehen lassen zu können.

Als Liszt von Wien nach Italien zurückreiste, war dieser Entschluß noch keineswegs in ihm gereift. Es war sogar die in der Schweiz geplante Orientreise noch nicht vollständig aus seinem Reiseplan gestrichen. Allein schon die nächste Zeit bestimmte seinen Entschluß aus dem Privatleben herauszutreten und eine Koncertreise durch Europa zu machen. Außer seinen künstlerischen Bedürfnissen und menschlichen Pflichten hat jedenfalls sein großer wiener Erfolg zu dessen Beschleunigung mitgeholfen, nicht minder seine immer weniger haltbar bleibenden Beziehungen zur Gräfin d'Agoult. Nur die Verhältnisse hatten ihn bis zum Herbst 1839 in Italien zurückhalten können.

Jetzt, als Liszt Rom verließ, stand es in ihm fest, daß er sich von der Gräfin trennen müsse. Was noch bezüglich ihrer von jugendlicher Selbsttäuschung an ihm haften mochte, als er den italienischen Boden betrat, war ihm inzwischen vollständig zum Bewußtsein gekommen und Schleier um Schleier von seinen Augen gefallen. Die Gräfin d'Agoult jedoch war dieselbe geblieben. Sie war höherer Erkenntnis nicht näher gerückt und das Durcheinander ihrer Seele hatte sich nicht entwirrt. Romantik und falscher Ehrgeiz hielten sie noch fest umstrickt, und die Zeit hatte nicht vermocht ihre Anschauung zu klären und ihre Empfindungsfähigkeit über ihr eigenes Ich hinaus zu heben. Sie lebte noch immer dem Wahn Liszt's Muse werden zu müssen und als solche vor der Welt zu glänzen. Sie wollte den gefeierten Künstler leiten und über seine Inspirationen gebieten — die Veranlassung zu häufigen heftigen Scenen zwischen beiden, bei welchen Liszt das eitle Begehren der Gräfin und ihr Bestreben sich in sein künstlerisches Denken und Thun einmischen zu wollen mit scharfer Ironie zurückwies.

Bei einem ähnlichen Vorfall war Louis de Ronchaud, der junge musenbedürftige Dichter, zugegen.

„Sie hat Recht!" rief er enthusiastisch, sich gegen Liszt wendend aus. „Sie hat Recht — wir sollen uns beugen, nur das Weib veredelt den Mann. Denke an Dante und Beatrix! denke

daran, wie der göttliche Dichter ihren Worten gleich Offenbarungen gelauscht! Du Dante — sie Beatrix."

„„Bah Dante! Bah Beatrix!"" unterbrach Liszt ihn heftig. „„Die Dantes schaffen die Beatricen — die echten sterben, wenn sie achtzehn Jahre alt sind!"" [1])

Der richtige Weg that sich der Gräfin d'Agoult nicht auf. Es blieb ihr verschlossen, daß da, wo die Liebe lebt, der Egoismus todt ist. Egoistisches Beharren und Begehren kennt die echte Liebe nicht. Hier liegt der Prüfstein von Wahrheit und Wahn, der zum unerbittlichen Richter phantastischer Selbsttäuschung und selbstischen Wollens wird. Das Weib, vom Geschick erwählt sei es Muse sei es Schutzgeist dem Genie zu sein, wird nie vergessen dürfen, daß die geistige Organisation des letztern über das Persönliche, selbst über die Liebe, wenn sie hemmend in seinen Weg tritt, hinausgeht. Seine Sendung hat geistige, nicht persönliche Interessen zum Zweck, und das Persönliche kann nur dann von bleibendem und höherem Werth ihm werden, wenn es sich der Idee, dem Über-Sich, zu dem das Genie von seiner Natur gezwungen ist, ein- und unterordnet.

Das liebende Weib wird oft Thränen säen müssen, damit die Nationen Perlen ernten. Man hat gesagt, das schwerste Loos, das ein Weib treffen könne, sei die Dornenkrone des Genies zu tragen. Schwerer noch scheint das Loos, einem Genie in Liebe verbunden zu sein. Segen und Unsegen schwebt hier zugleich über des Weibes Haupt. Die Wagschale der Geschichte wiegt nicht mit den leichten Rosen, die das Herz im Moment gestreut, und der Nimbus, mit dem die Nachwelt so gern die Liebe der Dichter- und Künstlergenien umgiebt, ist nur denen sicher, deren Reinheit des Herzens und Intuition der Liebe das „Erkennen" wie ein himmlisches Geheimnis in sich birgt, deren edle Natur die dem Genie eingeborene Leidenschaft zur wahren Schönheit treibt, deren hoher Sinn ihn spornt zu edler Dichtung sei es in Wort, in Ton oder in Farbe. Nicht Spiel ist ihre Mission, sondern innere heilige Weihe: die sich weihende Liebe. Selbstlos ohne sich zu verlieren, frei von Begehren, doch stets zum Opfern bereit, gewissenhaft im

1) Einer der Briefe — No. 6 — des Bachélier an Louis de Ronchaud bezieht sich in einer Stelle, wo Liszt über die Frauen und ihre Aufgaben spricht, auf diese Scene.

Erfassen ihrer Mission und kraftvoll genug sie zu tragen — so ist die Liebe des Weibes dem Künstlergenie ein Segen, der die Zeiten durchdauert. Denn die Geschichte fragt nicht nach Thränen und nicht nach Rosen, aber sie fragt: was die Liebe dem Dichter gebracht? ob sie ihn seinem Genius genähert? ob sie ihn von ihm entfernt habe? Hier liegt der Segen und Unsegen, der das Weib, das in die Kreise des Genies zu treten wagt, umschwebt, und hier erblühen die Blumen, die nimmer ersterbenden, mit welchen die Nachwelt von Generation zu Generation die Frauenbilder schmückt, die im Leben ihren Geistesliebhingen Berufene gewesen.

Eine solche Aufgabe war der Gräfin d'Agoult nicht beschieden und, als Liszt mit ihr Rom mit dem Entschluß verließ eine Koncerttour durch Europa zu machen, sah er, abgesehen von allem andern, die Nothwendigkeit ein sich von ihr zu trennen. Die Gräfin allerdings, deren Sinn dem Reisen zur Seite eines Mannes, dem jeder Verkehr mit geistvollen, eleganten und rangbesitzenden Männern offen stand, zugewandt war, wollte diese Nothwendigkeit nicht einsehen; Liszt's feines Taktgefühl jedoch ließ es nicht zu, daß sie ihn begleite. Er bestimmte sie wieder nach Paris zurückzureisen und, da ihre Familienbeziehungen gelöst, vorerst und bis er nach Paris kommen würde, bei seiner Mutter zu leben. Es lag nicht in seinem Sinn mit der Gräfin zu brechen oder auch sie zu verlassen. Sie war die Mutter seiner Kinder, was sie in seinen Augen auch ferner unter seine Sorge und unter seinen Schutz stellte. Obwohl manche Erfahrung ihn gelehrt, daß die Ideen über Treue der Liebe, wie sie von den Romantikern gepredigt wurden, unzertrennlich von ihr waren, so glaubte er sich ihr gegenüber doch noch als Mann gebunden. Einer nüchternen Anschauung mag diese Großmuth vielleicht einem Stück Romantik, nicht unähnlich einem meisterhaft durchgeführten Roman George Sand's, gleichen — und doch hatte sie nichts zu thun mit den krankhaften Erscheinungen der Großmuth, mit welchen die französische Schriftstellerin so gern ihre Helden geschmückt! Es war seine wirklich große Natur und sein stark ausgeprägtes Gefühl für Familie und Familienpflichten, was ihn so handeln ließ. Dabei sah sein Gerechtigkeitsgefühl in seiner Situation nur die Konsequenz eines früheren Irrthums, die er als Mann ohne Frage auf sich zu nehmen habe.

Am nächsten jedoch lagen ihm seine Kinder am Herzen, und Liszt hatte sich bis jetzt der französischen Sitte, nach welcher diese gleich nach ihrer Geburt Pflegemüttern auf dem Land übergeben werden, nur aus Nothwendigkeit gefügt. Jetzt wollte er, daß sie vereinigt würden — im Hause seiner Mutter in Paris. Nirgends wußte er sie besser geborgen als hier.

Im Herbst, mit dem Beginn seiner Koncertreisen, sollte dieser Plan zur Ausführung kommen und die Gräfin mit den Kindern, unter dem sicheren Schutz eines erprobten Dienerpaares nach Paris zu Madame Liszt reisen.

Das waren alles Pläne und Entschlüsse, die ihm Bitternis auf Bitternis gehäuft. Als er nun mit der Gräfin nach Lucca reiste, war er froh Rom, wo er sie durchgekämpft, hinter sich und, wie er hoffte, Ruhe vor sich zu haben. Er sehnte sich nach ruhigen Stunden und Tagen. Lucca war jedoch ein zu besuchter und eleganter Badeort, als daß er sie hier hätte finden können; und außerdem war er zu berühmt und eine zu außergewöhnliche Erscheinung, als daß die Luccaer Badewelt nicht alles aufgeboten hätte, ihn in ihren gesellschaftlichen Kreis zu bannen. Eine tiefe Sehnsucht nach Einsamkeit überkam ihn und sobald die Nothwendigkeit in Lucca zu verweilen für ihn vorüber war, floh er an den Meeresstrand, um hier in einem kleinen Schifferdorf, sicher vor der großen Welt, zu athmen.

Doch ehe er Lucca verließ, um die elegante Villa Maximiliane mit einem Fischerhäuschen zu vertauschen, drang sein Name von Italien aus noch einmal hinaus in die Welt — nicht als Pianist, nicht als schaffender Künstler, sondern der Großherzigkeit seiner Natur einen Lorbeerkranz bindend, nicht weniger unverwelklich als die Ruhmeskränze, welche sein Genie ihm gebracht.

Liszt verfolgte nämlich schon seit geraumer Zeit mit besonderer Spannung Notizen der Presse, welche sich auf die Errichtung eines Monumentes für Beethoven in seiner Geburtsstadt Bonn bezogen. Es hatte sich in dieser Stadt ein Komité aus kunstliebenden und patriotisch gesinnten Männern gebildet, welches an Koncertinstitute, Kunstfreunde und Künstler des In- und Auslandes den Aufruf erließ, zu einem in seiner Geburtsstadt zu errichtenden Denkmal für den großen Tonmeister nach Kräften beisteuern zu wollen. Dasselbe sollte in einem großartigen, Beethoven's würdigen Stil ausgeführt werden. Dieser Aufruf fand weite

Verbreitung und allgemeine, ja unter seinen Verehrern enthusiastische Zustimmung. Doch war es ein Irrthum zu glauben, daß die Liebe für Beethoven's Musik allgemein so tief eingedrungen sei, um zu den Gaben zu nöthigen, welche von der Errichtung eines Monumentes erheischt wurden. Die Gelder flossen nicht so schnell, auch nicht so reichlich, als man das Recht hatte bei einem Denkmal für Beethoven zu erwarten. — Da las Liszt eines Tages, daß, obwohl die Sammlung schon seit einigen Jahren eröffnet war, das Kapital doch bei weitem nicht ausreichend sei, um die angeregte Idee verwirklichen zu können, daß Städte, von deren Kunstsinn und Verehrung für den großen Tondichter man viel gehofft, sich gering betheiligt, ja sogar gegen alle Erwartung zurückgeblieben seien, daß zum Beispiel Paris, wo durch Habeneck's unermüdliche Thätigkeit Beethoven's Symphonien in der musikalischen Welt als eingebürgert zu betrachten waren, die Einnahme der für das Beethoven-Monument gegebenen Koncerte aus nicht mehr als der Summe von 424 Francs 90 Cent. bestand!

Liszt wurde blaß, als er diese Notiz las. Seine Bewunderung für Beethoven fühlte in solcher Sparsamkeit die Beleidigung, welche dem großen Todten widerfuhr. Diese Beleidigung zu sühnen — das war der Gedanke, der plötzlich ihn durchzuckte! Aber sein Gedanke und Wille waren Eins, und so hinderte ihn nichts sich ohne Weiteres an Lorenzo Bartolini, den seit einer Reihe von Jahren erprobten italienischen Bildhauer, dessen Namen weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gekannt war,[1] zu wenden und sich mit dem erfahrenen Künstler über ein Monument in Marmor zu besprechen, worauf er folgendes Schreiben an das ebenso überraschte wie erfreute Beethoven-Komité zu Bonn sandte:

Meine Herren!

Da die Subskription für Beethoven's Monument nur langsam vorwärts schreitet und daher die Ausführung dieses Unternehmens noch ziemlich ferne zu liegen scheint, so erlaube ich mir

1) Von Bartolini existirt auch eine Liszt-Büste in Marmor, aus dem Jahr 1838, als Liszt in Florenz war.

Ihnen einen Vorschlag zu machen, dessen Genehmigung mich sehr glücklich machen würde.

Ich erbiete mich, die zur Errichtung des Denkmals noch erforderliche Summe aus meinen Mitteln zu vervollständigen und verlange dafür kein anderes Vorrecht als das, den Künstler bezeichnen zu dürfen, welchem die Ausführung der Arbeit übertragen wird. Dieser Künstler würde Bartolini in Florenz sein, der allgemein als erster Bildhauer Italiens geschätzt wird.

Ich habe vorläufig mit ihm von der Sache gesprochen und er versicherte mir, daß ein Denkmal in Marmor (ohngefähr im Preis von 50—60000 Francs) in zwei Jahren vollendet sein könne und er bereit sei die Arbeit sogleich zu beginnen.

Ich habe die Ehre ꝛc.

Pisa, den 3. Oktober 1839.

Franz Liszt.

Diese große Summe, welche das Setzen des Monumentes erheischte, hoffte Liszt mit Sicherheit durch Koncerteinnahmen verbürgen zu können. An seinen Freund Berlioz in Paris aber schrieb[1]) er sein Thun gleichsam motivirend: „Welche Schmach für Alle! welcher Schmerz für uns! Dieser Zustand der Dinge muß ein Ende haben! Sicherlich stimmst Du mir bei: ein so mühsam zusammengetrommeltes, filziges Almosen darf unseres Beethoven's Gruft nicht bauen helfen!"

Nun reiste Liszt in Begleitung der Gräfin d'Agoult nach San Rossore, dem kleinen Schifferdorf, dessen Ruhe nur durch die brausenden Wogen des Meeres unterbrochen wurde, wo kaum eine andere Stimme an das menschliche Ohr drang als die der Einsamkeit der bewegten Natur. Hier wohnte er in einem kleinen, vielleicht nur zweihundert Schritt vom Ufer gelegenen Häuschen, das aus Holz gezimmert den châlets des berner Oberlandes glich. Hier verbrachte er die Tage bald im Schatten eines alten Eichenhaines, bald an den Ufern des Meeres, wo er hinüberblickte nach der Insel, die durch einen gefallenen Helden historische Berühmtheit erlangt; oder auch, wenn der Abend nahte, harrte er des Untergangs der Sonne, deren Strahlen über die dahinziehende

1) Liszt's „Gesammelte Schriften", II. Band, Brief No. 12.

unendliche Wasserfläche einen märchenhaften, immer im Wechsel begriffenen Farbenglanz breiteten.

Die Insassen des Dorfes wunderten sich über den Fremdling, der so die Einsamkeit suchte. Auch anderen war dieser zeitweilige Hang ein Unbegreifliches. Und doch „hat die Einsamkeit eine Sprache, dem verständlich, der sie beachtet". Hier in San Rossore fand Liszt die Ruhe und die innere Sammlung, nach der sein Geist sich gesehnt, hier „widmete er den Gauen Italiens den letzten Abschiedsgruß und genoß noch ein letztes Mal die unaussprechliche Schönheit dieser gottgeliebten Lande". [1])

Gegen Mitte November verließ Liszt Italien. Sein Weg führte nach Wien, der Weg der Gräfin mit ihrer Begleitung nach Paris.

---

1) Liszt an Berlioz.

I.

Alphabetisches Personenregister.

Adam 345.
d'Agoult, Graf 322. 333.
—, Gräfin 318—333. 334—336. 342. 348. 365 u. f. 450. 453. 455. 457. 458. 460. 465. 500. 517. 518. 541. 545—548. 551.
Allegri 525. 526.
Amadée, Graf 28. 29. 86.
Ampère 149.
Andrews 73. 74. 75. 76.
Angelo, Michel 250. 404. 521. 522. 523. 524. 526. 527. 528 u. f. 531. 533. 538. 539.
Apponyi, Graf 28. 29. 262. 464.
—, Gräfin 291. 365.
d'Artigau 122.
Aſpull 70. 71.
Auber 142. 149.
Bach, Joh. Seb. 196. 297. 373. 428. 518.
Ballanche 137. 250.
Balzac 253. 309. 345.
Banks 74. 76. 77.
Barante 149.
Barrault 154.
Bartolini 549—550.
Batta 426.
Beato, Fra 526.
Beethoven 17. 22. 34. 39. 42. 43. 45—47. 79. 85. 86. 87. 89 u. f. 96. 111. 127. 140 u. f. 146. 150. 181 u. f. 186. 192. 203. 204. 209. 259. 269. 271 u. f. 277. 297. 399. 401. 410. 411. 412. 419. 423. 424. 426 u. f. 428 u. f. 438. 444. 452. 471. 474. 478. 485. 491. 497. 498. 515. 526. 531. 538. 535. 548—550.
Beethoven's Neffe 46. 49.
Belgiojoſo, Fürſt 328. 355. 357. 359. 365.
—, Fürſtin 365. 410. 436 u. f.
—, Grafen 466. 473.
Bellini 357. 438. 470. 471.
Bennet 74. 75.
Béranger 149.
Bériot 57.
Berlioz 19. 78. 124. 150. 168. 173. 179. 182. 185—192. 196—199. 201. 203. 204—215. 218. 224. 265. 277. 278. 283—290. 299. 315. 342. 345. 347. 348. 376. 390. 413. 418. 419. 424 u. f. 432. 446. 452. 474. 485. 497. 498. 518. 522. 526. 531.
Berry, Herzogin von 56.
Bertini 447.
Bethmann 319.
Biſhop 74.
Blandine, ſiehe Liſzt's Tochter.
Blanc, L. 184. 235.
Bloc 358.
Bocelli, Marcheſe 533.
Bocklet 489.
Boiſſelot 87.

Boissier, Valerie 409.
Boiste 153.
Bomelli 462.
Bonaparte, Jerôme 356.
Bonoldi 357.
Böhner 166.
Börne 149.
Bossuet 177.
Boulanger 179.
Bourges, Michel de 253.
Bourmont 356.
Braham 74.
Braun, von 25. 26.
Breitkopf & Härtel 281. 463. 489. 502.
Broadhurst 74. 75. 76. 77.
Broadwood 270.
Brod 436.
Bühler 45.
Bülow, Hans von 272. 520.
Byron 183. 211. 307. 328. 335. 349. 394.
Calvin 353.
Candolle, de 358. 374.
Carrel, Armand 345.
Castil-Blaze 127.
Catalani, Angelica 490.
Cellini, Benv. 471.
Chateaubriand 132 u. f. 192 u. f. 307. 315. 325 458.
Cherbuliez & Co. 365.
Cherubini 7. 49. 52—55. 141. 150. 255.
Chopin 70. 216—233. 235. 265. 267. 277. 283. 291. 315. 342. 401. 427. 436. 438. 446. 447. 454. 463. 469. 485. 488. 497. 498.
Choron 255.
Christern 540.
Clement 43.
Clementi 36. 71. 86. 209. 270.
Corneille 177.
Cornelius 534. 537.
Cotta, J. G. 512.
Cousin 149. 244.
Cramer, J. B. 71. 89.
Crémieux 136.
Curran 349.
Cudmore 75. 77.
Czerny, Ch. 34—38. 46. 48. 51. 61. 74. 209. 270. 436. 438. 463. 488. 497. 499.
Dante 451. 462. 463. 539. 545.
David, Psalmist 123.
David, P. J. 149.
Delacroix 149. 179. 446.
Delaroche 149. 446.
Denis, Alphonse 358. 364.
— Ferd. 394.
Diabelli 401. 438. 503. 510. 511.
Donizetti 470. 539.
Dorus 436.
Dragonetti 421.
Dumas, Alex. 253. 345.
Duras, Herzogin von 262. 314.
Dussek 270.
Eberl 90.
Eland 75. 77.
Elisabeth, Vicekönigin 2c. 518. 540.
Enfantin, père 154. 158. 301. 303. 307.
Erard, Seb. 52. 69. 74. 105. 270. 418.
Erdödy 28.
Ernst August, König von Hannover 261.
Escudier, Léon 163. 165.
Esterhazy, Fürst Nicol. 3. 7. 28. 41. 544.
— —, Paul (Palatin) 7.
Farel 353.
Fazy, M. 358.
— J. 364.
Festetics, Graf Leo 540.
Ferdinand I., römisch-deutscher Kaiser 5.
— östr. Kaiser 476.
Fétis 206—208. 269. 270. 348. 417. 424. 431—434.
Field 469.
Fink, Chr. W. 487. 502.
Fischhof 487. 488.
Flandrin 446.
Flavigny, Vicomte de 318—320.
—, Vicomtesse de 319—321. 332. 334.
—, Maurice de 319.
Fontaine, Mortier de (siehe: Mortier).
Fontenelle 177.
Forberg, Rob. 514.
Fourier 301. 303.

Fournel 149.
Franz, Erzherzog 518.
—, Robert 515.
Francia 526.
Friedrich Wilhelm III. 67.
— IV. 261.
Fürstner, A. 512.
Gall 63.
Galitzin, Fürst Dimitri 518. 520.
Garella, Lydia 87. 93.
Garcia, M. 375.
Gasparin, Madame de 409.
Gauttier, Abbé 320.
Gelinek, Abbé 270.
Georg IV. 70. 77.
Geraldy 436.
Gernler-Harsdorf 362.
Girard 173.
Giuliano, Herzog von Nemours 529. 530.
Gluck 259. 297. 419. 432.
Goethe's Mutter 10.
Goethe 45. 262. 283. 306. 325. 382. 444. u. f. 527, 544.
Gottschall 137.
Goussard, Madame 137.
Granville, Lord 106.
Grimm 60.
— Herrmann 404.
Griffin 71.
Groß 491.
Guizot 149. 244. 313. 315.
Gutzkow 192.
Habeneck 140 u. f. 149. 426. 549.
Halévy 345. 446.
Händel 259. 297. 353. 356. 399. 485. 497. 498.
Haslinger 291. 381. 406. 463. 485. 491. 498. 510. 512. 538.
Haumann 359.
Haydn, Joſ. 7. 24. 47. 78. 85. 195. 270. 297. 526. 544.
—, Mich. 52.
Heine, H. 160. 161. 191. 211. 218. 222. 250. 263. 277. 284. 309. 345. 348. 349. 427. 429.
Heyſe 314.
Henſelt, Ad. 485. 494. 495.
Hermann („Puzzi") 357. 359.
Herz, H. 57. 76. 141. 142. 270. 345. 436. 438.
Hill 76.
Hiller, Adam 90.
—, Ferd. 229. 467. 473.
Himmel 428 u. f.
Hiob 212.
Hofmann 201. 211. 451.
Hofmeiſter 87. 209. 214. 290. 291. 406. 407. 464. 465.
Höfelich 501.
Holz 492.
Horace 221.
Horabin 76.
Hughes 74.
Hugo, Victor 137. 149. 178. 192. 196. 253. 258. 274. 291. 292. 308. 313.
Humbold, Wilh. von 302.
Hummel, Nep. 7. 8. 19. 24. 31. 32. 35. 40. 43. 46. 59. 71. 74. 86. 87. 142. 270. 447. 467. 469. 470. 485. 492. 497. 498. 544.
Jamaglio, Gräfin 471.
Janin, Jules 173. 345. 375.
Ingres 149. 525 u. f. 541.
Joinville, Prinz von 56.
Joſeph II. 82.
Joſephine, Kaiſerin 124.
Jouffroy 148.
Iſabella, Wittwe des Königs Zapolyá 5.
—, Königin von Spanien 261.
Iſherwood 74. 75. 76. 77.
Kahnt, C. F. 39. 394. 537.
Kalkbrenner 61. 140. 141. 169. 270. 276. 447. 469.
Karaſowsky 232.
Karl Alexander, Großherzog von Weimar 512.
Karl X. 57. 116. 144. 356.
Kaufmann, Phil. 537.
Kaulbach, Wilh. von 41. 531.
Kautz, Clementine 410.
Kempis, Thomas a (Gerſon) 98.
Keßler 497.
Kiſtner 86.

Kleist 211.
Knop, E. 383. 394.
Köhler, Louis 342.
König 492.
Kotzeluch 128.
Kreißig 244. 304. 305.
Kreutzer, Conrad 74. 410.
—, Rudolf 81. 82. 140.
Kriehuber 492. 493. 501.
Lablache 435. 469.
Lacy, Angelica 496.
Lafayette 145.
Lafont 57. 357. 359. 407.
Lafontaine 177. 414.
Lager, Anna 9.
Lamartine 137. 149. 153. 210—214. 458.
Lamennais, Abbé 137. 149. 159. 234—251. 288. 291. 329. 349. 394.
Laprunarède, Comtesse Adèle (Ducheſſe de Fleury) 316 u. f.
Larauche-Foucold, Vicomtesse de 262. 292.
Laube 192. 201. 309.
Lee 436.
Lehmann, H. 446.
Legouvé 426.
Lenz, von 127 u. f. 131. 140. 169.
Lesueur 124, 255.
Leuckart 287.
Lévy 318.
Lewald, H. 429.
Liewen, Fürstin Dorothea von 313.
Liszt, Johann (Johannes Liszthius) 5.
—, Johann 5.
—, Agnetha 5.
—, Stephan 5.
—, (Urgroßvater Franz L.'s) 5.
—, Adam (Großvater Franz L.'s) 5.
—, Anton 6.
—, Eduard 6.
—, Adam (Vater Franz L.'s) 4. 6—11. 13 u. f. — 100. 103. 108 u. f.
—, Anna (Mutter Franz L.'s) 4. 9—11. 13. 16. 30 u. f. 32. 69. 104. 113. 127. 129. 131. 144. 148. 332. 548.
Liszt, Blandine 335. 394. 534.
—, Cosima 462.
—, Daniel 541. 544.
Litolff 290.
Lorenzo, Herzog von Urbino 529.
Louis XIV. 177. 180.
Louis Philippe 56. 64. 156. 254 u. f. 260 u. f. 339.
Lubin, St. 43.
Ludwig I. 261.
Mainzer, Joſ. 245. 289.
Maistre, de 149. 236.
„Malgache" 442.
Malibran 149. 163. 375.
Marcello 526.
Maria Louise, Erzherzogin 518.
Martainville 61.
Marx, B. 89. 272. 345.
Massart 436. 469. 473. 483. 543.
Matthieux 436.
Mayseder 491.
Medici, Marquise Sophie von 540.
Mechetti 86. 142. 282. 288.
Mendelssohn 70. 78. 201. 277. 488. 497. 515.
Mercadante 470. 539 u. f.
Merk 491.
Meßmeker 106.
Metternich, Fürst 52. 53.
Meyerbeer 124. 149. 163. 179. 183—185. 190. 191. 348. 399. 446. 456 u. f.
Mignet 149.
Mirabeau, Marquis de 449.
Miramont, Gräfin 365. 409.
Modena, Herzog von 518.
Molique 51.
Montaigne 137. 451.
Montesquiou, Gräfin 106.
Montgolfier, Jenny 410. 456 u. f.
Monteverde 432.
Mooser 371. 372.
Moscheles 50. 57. 94. 270. 277. 427. 447. 469. 470. 485. 497.
Moriani 480.
Mortier de Fontaine 467. 520.
Moukhanoff, Madame (Gräfin Neſſelrode) 410.

Mozart, Leop. 49.
—, W. A. 8. 35. 48. 49. 52. 59. 60 u. f. 82. 83. 85. 86. 90. 96. 43. 128. 130. 270. 285. 372. 412. 414. 433. 467. 526. 533.
Musset, Alfred de 253. 308. 309.
—, Hermine de 410.
Nadermann 57.
Napoleon, Louis 313.
Neste 71.
Nesselrode, Kanzler Graf 473.
—, Gräfin (siehe: Mad. Moukhanoff).
Nicolaus I. 261.
Noailles, Marquis de 64.
Nodier 179.
Nohl, Dr. L. 35. 45. 89.
Nourrit, Ad. 82. 456 u. f. 467. 473.
Obermann (de Senancour) 328. 335. 394.
Olahus, Nicolaus 5.
—, Lucretia 5.
Onslow 446.
Orgagna 526.
Origgi 467.
Orleans, Herzog von (Louis Philippe) 56. 64. 315.
Ortigue, d' 27. 95. 111. 112—124. 142. 268. 277. 288. 317. 524.
Overbeck 531.
Paccini 406. 426. 492.
Paër 52. 55. 66. 67. 72.
Paganini 157. 160—175. 205. 217. 225. 265. 267. 279—283. 299. 401.
Palestrina 95. 297. 356. 525. 526.
Panofka 345.
Parish-Alvars 416.
Pascal 413.
Pasta 71. 72. 473.
Périer 315.
Pergolesi 352.
Petrarca 538. 539.
Petrus 353.
Phidias 526.
Pictet, Ad. 287. 348. 364—374. 394. 451. 452. 456. 457.
—, M. A. 364.
Pierret 436.
„Piffoël" 371. 452.
Pisa, Johann von 526.
Pixis, Francilla 518.
—, J. P. 141. 270. 276. 438. 444. 467. 518.
Plater, Gräfin 229. 262.
Planche, Gust. 311.
Plantade 255.
Pleyel 141. 418.
Poggi 473.
Pohl 191.
Polko, Elise 27.
Pollini 417.
Potoka, Gräfin Marie 365. 394.
Potter 61.
Pradier 149.
Puget, Louise 436.
„Puzzi" 357. 358. 365. 371.
Quinet 148.
Racine 177.
Rafael 357. 522. 524. 526. 527. 528 u. f. 533. 538. 539.
Randhartinger 35.
Rauzan, Ducheſſe de 262. 292.
Raynaud 149.
Récamier, Madame 133.
Reicha 52. 55. 93.
Reiset, Madame 394.
Richault 126.
Ricordi 417. 459. 466. 474. 479. 539.
Ries, Ferd. 17. 26. 43. 71. 76.
Rieter-Biedermann 288. 289.
Rode, Pierre 43. 80.
Roehn 63.
Rollin 177.
Rollinat 232. 307.
Ronchaud, Louis de 348. 349. 458. 460. 545. 546.
Ronconi 481.
Rosa, Salv. 538. 539.
Rossini 43. 57. 71. 74. 84. 85. 138. 149. 163. 399. 407. 408. 432. 467 473—476. 480. 497. 498. 526. 540.
Rousseau, J. B. 177.
—, J. J. 137. 177. 339.
Royer-Collard 148. 315.

Roylance 74. 75. 77.
Rubinstein, A. 520.
Rude 149.
Saint Beuve 137.
— Criq, Graf 116 u. f. 259.
— —, Gräfin 116 u. f.
— —, — Caroline 106. 115—122. 129. 136.
— Lubin 43.
— Simon 154. 176.
— Simonisten 153—161. 176. 301.
Salieri 34. 35. 38—39. 49. 433.
Salvandy 143.
Samoyloff, Gräfin Julie 473. 475.
Sampieri, Marchese 518.
Sand, George 19. 179. 192. 217. 253. 304—311. 328. 345. 346. 348. 349. 351. 357. 359. 365—376. 390. 391. 409. 429. 434. 439. 450—454.
Sandeau, Jules 308.
Saphir 187. 493. 501.
Sauvage 127.
Scarlatti 468. 485. 497. 498—499.
Schad 359.
Schaul 433.
Schauroth, Delphine 70.
Scheffer, Ary 446.
Schelling 366.
Schiller 544.
Schilling, Gust. 27. 160.
Schindler 24 u. f.
Schlegel, Friedr. von 192. 193. 302.
—, Wilh. von 192. 193.
Schleiermacher 302.
Schlesinger 147. 287. 288. 291. 345. 346. 348. 406. 407. 431. 434. 512. 537.
Schmid, Jul. 254.
Schoberlechner 467.
Schölcher 394.
Schott's Söhne 289. 391. 406. 407. 462. 476. 538. 539.
Schreiber 512.
Schubert, Franz 290. 292. 357. 452. 457. 474. 493. 497. 498. 503—516. 535—536.
Schuberth, Jul. & Co. 147. 406. 512. 514. 540.
Schumann, Rob. 192. 201—203. 225. 280 u. f. 286. 347. 348. 487. 494. 497. 515.
—, Clara 281.
Scribe 183 u. f. 253. 457.
Senancour, de (Obermann) 328. 335. 394.
Shakespeare 181. 433. 451. 509.
Shield 74.
Sismondi, de 348. 364.
Slama 492.
Smart, Sir 71.
Smithson, Miß 210.
Sontag 149.
Spina 511. 512.
Spontini 67. 84.
Staël, Madame de 148. 314. 471.
Standish, Rowland 518.
Steibelt 276.
Sterkel 90.
Stern, Dan. 318.
Strozzi, G. 529.
Sudlow 76.
Sue, Eugen 179.
Symonds, Miß 74. 75. 76.
Szapary, Graf 28. 29.
Taccani 436.
Taglioni 149.
Talma 64.
Tausig 520.
Tebaldeo 357.
Thalberg, Sigmund 348. 414—449. 485. 494—496.
Thayer 89.
Théaulon 67.
Theokritos 316.
Thiebaut 397.
Thierry, Amadée 149.
—, Augustin 149.
Thiers 315.
Tiek, L. 192—193.
Titian 526.
Tremoille, Prince de la 319.
Tulou 57.
Uhlmann 492.

Unger, Caroline 42. 43. 481.
Urhan 124—127. 193. 209. 342. 426. 436.
Varnhagen von Ense 302.
Vernet, Hor. 179. 525.
Vial, Mlle 277.
Vigny, Alfred de 177.
Villain 63.
Villemain 149.
Vinci, Leonardo da 522. 523 u. f.
Vittoria 525.
Voltaire 132. 137. 177. 302. 320. 328. 329.
Wagenseil 90.
Wagner, Richard 191. 199. 343 u. f. 345. 347.
Walsh, Theod. Graf 394.
Wanhal 90.
Ward, A. 73 u. f.
Weber, Carl M. von 74. 127 u. f. 141. 192—195. 271. 359. 414. 419. 427. 435. 470. 478. 485. 489. 496. 498.
Weitzmann 285.
Wieck, Clara 409. 485. 488. 494—495.
Wielhorsky, Michael Graf 518.
Winkelmann 389.
Witzendorf 287.
Wolf, Peter 106. 357. 410.
Zapolyá, König 5.
Zierer 493.
Ziska 146.
Zschokke 11.

II.

Alphabetisches Sachregister.

Abbreviaturen: L. = Liszt; B. = Bearbeitung; Tr. = Transskription.

»Air du Stabat mater« (Tr.) 476.
„Alfonso und Estrella" 512.
Allgemeine deutsche Musikverein, der 342.
„Allmacht" (B.) 514.
»Angiolin dal biondo crin« 335. 534.
Anschauungsbilder 379 u. f.
»Apparitions« 231. 291 u. f.
Aristokratie des Geistes 152. 256 u. f. 259. 261. 273. 315.
Asdur-Sonate Weber's 182.
„Aufforderung zum Tanz" 128.
»Au lac de Wallenstadt« 381 u. f. 391. 393. 394.
Äußere Erscheinung L.'s 13 (als Kind), 41 (als Knabe), 131. 219 u. f. (als Jüngling).
Beethoven-Monument 548 u. f.
»Bénédiction et Serment« (Tr.) 290.
Bourgeoisie 144. 156. 253 u. f. 256 u. f. 315.
„Bravourstudien nach Paginini" (B.) 167 u. f. 175. 280 u. f.
Briefe, liter. L.'s 348. 351—358. 411—414. 439. 449.
Brillanter Stil d. Klaviermusik 270.
„Camaraderie" 309.
»Canzonetta del Salv. Rosa« (B.) 538.
Cdur-Sonate 128.
»Ce qu'on entend sur la montagne« 293.
»Chapelle de G. Tell«, siehe: „Wilhelm Tell-Kapelle".
Charakteristische Liedbegleitung 535 u. f.
Christlich-ideale Kunstanschauung 237—243. 251.
Christlich-philosophische Kunstanschauung 156. 238—243.
„Christus", Oratorium 15. 386. 388. 531.
„Chromatischer Galopp" 464.
Citate aus L.'s Schriften, Briefen ꝛc. 53 u. f. 121. 128. 139. 179. 214. 219. 224. 229. 230. 235. 245—247. 249. 255 u. f. 308. 340 u. f. 342. 346. 349. 359. 390. 391. 433. 437. 438. 451. 454. 456. 459. 460 u. f. 469 u. f. 478. 484 u. f. 519 u. f. 526. 540. 543. 549 u. f. 551.
Citate aus dem persönlichen Verkehr L.'s mit f. Biographin 24. 27. 44. 166. 207. 212. 260. 291. 317. 328 („ihre reizenden Manieren"). 364. 388. 453. 515. 545.
Concerte L.'s 26. 28. 42 u. f. 46. 50 u. f. 56—62. 66—80. 83. 93—95. 127. 138. 140. 261. 265. 272—278. 355. 357. 359—365. 415. 418. u. f. 425—430. 434—437. 456. 467—473. 479. 484—499. 518. 519.
Concertstück von Weber 128. 277. 435. 489. 496.
Contrapunkt 93—94.
Crescendo 380. 404.

Culturaufgabe der Musik 156. 240 u. f.
Dämonik der Liebe 158. 179. 301 u. f. 317. 327.
Dämonisch 162. 165. 218. 225. 284. 384—389. 392.
»Danse des Sylphes« (Tr.) 289.
„Dante-Fantasie" 295. 462 u. f.
Davidsbündler 201.
»De la Situation des artistes« 338—344.
Demokratisch 136. 152. 253—264.
„Der heilige Franciscus von Paula auf den Wogen schreitend" 388.
Dissonirende Nebentöne 283.
Don Juan-Fantasie 406.
Donizetti-Album, siehe: »Nuits d'été au Pausilippe«.
Dramatisch 409.
Dramatische Idee (der Instrumentalmusik) 191.
Dynamik 313. 325.
Einheitsidee der Künste, siehe: Geistige Zusammengehörigkeit der Künste.
Encyklopädisten 522. 523.
»Épisode de la vie d'un artiste« 168. 185—191. 205. 210. 224. 250. 284—287. 315. 413. 452.
— Programm 187 u. f.
Erfolg des Virtuosen, siehe: Virtuosenerfolg.
Erkrankungen L.'s 21 u. f. 173. 129—131.
„Erlkönig" (Tr.) 452. 457.
Ernani-Fantasie 406.
„Eroica" (L.'s Etude) 464.
Esdur-Koncert von Beethoven 127. 140—142.
Esdur-Sonate von Beethoven opus 81. 197.
Ethisch 307. 310. 320.
»Études d'éxecution tr.« 463 u. f. 467. 472.
Fantaisie brillante, Réminiscences de la »Juive«, siehe: „Jüdin-Fantasie".
— dramatique, Réminiscences de »Lucia de Lammermoor«, siehe: „Lucia-Fantasie".
Fantaisie de Bravoure sur »La clochette« de Paganini, siehe: „Glöckchen-Fantasie".
— Divertissement sur la cavatine de l'opera »Niobé«, siehe: „Niobe-Fantasie".
— grande, Réminiscences des »Puritains« siehe: „Puritaner-Fantasie".
— grande sur »La Serenata e L'orgia« de Rossini, siehe: »La Serenata etc.«
— romantique, siehe: „Romantische Fantasie".
— seconde sur »La Pastorella dell' Alpi« de Rossini, siehe: »La Pastorella etc.«
— sur la tirolienne de l'opera »Fiancée«, siehe: „Fiancée-Fantasie".
Fantasie (Musikform) 211. 284. 395—409.
Fantasien über Opermelodien 396—405.
Faubourg Saint Germain 262. 314 u. f. 328.
»Femme révélatrice« 154. 158.
Fiancée-Fantasie 142.
»Fleurs mélodiques des Alpes« 383. 385 u. f.
Formelle Musik 37 u. f. 209.
Franc-Juges-Ouverture 289.
Frankreich, historische Notizen ꝛc. 65. 142—145. 148—149.
Französisch-romantisch, siehe: romantisch.
Frischka 16.
Gedächtnis L.'s 18. 498.
Gehör L.'s 18. 64.
Gehörbilder 379 u. f.
Geistige Zusammengehörigkeit der Künste 159. 237—243. 523—532.
Geistige Anlagen L.'s, allgemeine 13. 18.
„Geistliche Lieder" (Tr.) 512.
„Genf-Glocken" (»Les chloches de Génève«) 335. 382. 385. 393.
Genie 3 u. f. 19. 26. 91. 109. 128. 164. 175. 283. 296. 298. 304. 400. 403. 522.
»Génie du Christianisme« 132 u. f.
Germanisch 147.
Germanisch-romantisch, siehe: romantisch.

Glaubenslosigkeit 183 u. f.
„Glöckchen-Fantasie" 175. 282. 284. 291. 401. 467.
„Goldenes Zeitalter" 177.
Grand Duo concertant für Klavier und Violine 407.
Grand Valse di Bravura 407.
Gründung der »Gazette musicale de Paris« 344 u. f.
— der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig 347.
— des genfer Konservatoriums für Musik 358.
Harmonien L.'s 20. 21. 61. 88. 124. 126. 206—208. 214. 289. 291. 391—392. 403. 509. 528.
»Harmonies du Soir« 463. 464.
„Harald-Symphonie" 173. 289.
„Heilige Elisabeth" 388.
Heroischer Charakter L.'s 109. 145. 261. 333. 338 u. f. 458.
„Hexameron" 438 u. f. 467. 497.
»Histoire de dix ans« 148.
Historische Klaviermusik 498 u. f.
„Hugenotten" 125. 185. 456—457. 465.
„Hugenotten-Fantasie" 465.
Humanitätsidee 146—148. 155. 159. 169 u. f. 254. 344. 374.
»Hungaria« 147.
»Jacques« 304.
Idealer Schmerz (97. 129.) 263.
Idealismus L.'s 170. 171. 174. 209. 374.
»Il Penseroso« 527. 529 u. f.
»Impressions et Poësies« 381—385. 386. 393.
Improvisation 21. 26. 43. 46. 58. 61. 62. 71. 74. 111. 205. 208. 295. 316. 371—374. 427—430. 468. 494.
»Indiana« 304.
Individualität L.'s als Künstler 14—16. 37—38. 182. 204 u. f. 209 u. f. 215. 284. 298. 347. 377—399. 521—532.
— L.'s als Mensch 13. 22. 64. 97. 104. 106. 113 u. f. 123. 205. 210. 278. 284. 332 u. f. 334 u. f. 336. 363. 534. 544.
Instrumentalmusik 185—203.
Instrumentation 208.
Instrumentirte Lieder 513—514.
Ironie 138 u. f. 210. 269.
— L.'s 262—264.
Italienisches Wanderalbum 462. 527 u. f. 537—539.
„Jüdin-Fantasie" 407. 408. 409. 423. 497.
Julirevolution 143—150.

Kapellmeisterwünsche L.'s 543—544.
„Katzenfuge" 497. 498.
Kirchenmusik L.'s 15. 126. 127. 215. 243 u. f. 340.
Klassicität (musik. Schule ꝛc.) 34 u. f. 93—94. 110—111. 180. 202. 208. 211. 284.
Klassisch-romantisch, siehe: romantisch.
Klaviermusik, moderne 209. 217. 220. 226. 265—278. 279—293. 379. 383. 386—406. 526—532.
Klavier-Partitur 284—287. 413. 452. 533.
Klavierspiel, seine Umgestaltung 111. 167—169. 209. 225 u. f. 233 u. f. 265—278. 299. 423 u. f.
Klavier- und Orchester-Bearbeitungen 511.
„König Lear"-Ouvertüre 289.
Kritik 274. 277. 339. 342 u. f. 345—348. 433 u. f.
Kunstanschauungen L.'s 139. 156 u. f. 159. 164—165. 182. 208. 225. 237. 390 u. f. 526.
Künstlerbildung 260. 337 u. f. 339—341.
Kunstprincipien 178. 186. 192. 205. 207 u. f. 238—246. 390.

»La Charité« (Tr.) 476.
»La Marche du supplice« (Tr.) 277. 288. 315. 426. 497.
»La Pastorella dell' Alpi-Fantasie« 407. 408. 410. 467. 475.
»La Serenata e L'orgia-Fantasie« 407. 408. 410. 467. 475. 497.
Lassan 16.

»Le Bal« (Tr.) 277. 288. 315. 426. 497.
Legato 270 u. f.
„Legende" 388.
Lehrthätigkeit L.'s 106 u. f. 112. 114. 116. 358 u. f.
Leitmotiv 191.
»Lélia« 304 u. f. 306.
»Léone Léoni« 304 u. f. 310. 311.
»Les cloches de Génève«, siehe „Genf-Glocken".
»L'idée fixe« 191. 288. 315.
Lied, das musikalisch-deutsche 474. 505—509. 515 u. f.
Literarische Arbeiten L.'s 228. 232. 243—247. 338—350. 476. 480.
„Lucia-Fantasie" 407. 408. 409. 410.
„Lucinde" 302.
„Lyon" 250. 292. 393.
Lyrik 194 u. f. 197—199. 225. 270 u. f. 292. 377—386 u. f. 509.
Lyriker 378 u. f.
Lyrischer Stil der Klaviermusik 269. 270 u. f.
Magyar 145.
Malerei der Instrumentalmusik 186. 191. 197—201 u. f. 379 u. f. 381—391. 507.
»Marche des Pélerins« (Tr.) 290.
„Marion Delorme" 137. 142.
„Marsch der heil. drei Könige" 531.
Märsche (B.) 511. 512.
„Marseillaise" 147.
„Mazeppa" 463. 464.
Mercadante-Album (Tr.) 539 u. f.
Menschliche Bildung L.'s 159. 169 u. f.
Mildthätigkeit L.'s 64. 97. 259. 261. 278. 355. 359. 363. 455 u. f. 479. 483 u. f.
Moderne Kunstprincipien 202 u. f.
Modernität des Geistes 180 u. f. 198. 199. 204. 259.
Modulationen L.'s 61. 87. 214. 282. 289. 392.
Monument für Beethoven, siehe: Beethoven-Monument.
„Moses-Fantasie" 416. 436.
„Müllerlieder" (Tr.) 513.
Mysticismus 124. 133. 192. 251.
Nationalgefühl L.'s 482—483.
Naturschilderungen L.'s 451. 460 u. f.
Naturstimmungen, musikalische 376—391.
Nekrolog auf L. 129 u. f.
— auf Paganini 171—175.
„Nélida" 453.
„Neunte Symphonie" 195. 204.
„Niobe-Fantasie" 406. 408. 409. 436. 497.
»Nuits d'Été au Pausilippe« 540.
Objektivität 203. 378. 380. 389.
Orchester-Übertragungen 505 u. f.
Orgelspiel L.'s 371. 518.
Ordre omnitonique 206—208.
Originalthemen 398—400.
Ornamentik, musikalische 141. 214. 230. 267. 283. 291.
»Ourica« 314.
»Paraphrases« (Schweizer-Album) 383.
»Paroles d'un croyant« 237. 249.
Partiturlesen 111.
Partitur-Übertragungen 168. 284—287 u. f. 413. 452. 533.
Passage 267. 282—283 u. f. 401 u. f. 403 u. f.
Pastorale 380. 385—386. 388. 528.
„Pastoral-Symphonie" 197. 452.
»Pélerinage en Suisse« siehe: Schweizer-Album.
— en Italie« siehe: Italienisches-Album.
»Pensée des Morts« 210. 212—215. 248. 249 u. f. 291. 329.
Pessimistisch 199. 211. 263.
Phantasie als Geistesform 179 u. f. 199. 211. 266. 300. 378 u. f.
— als Musikform, siehe: Fantasie.
— als freie musikalische Geistesthätigkeit, siehe: Improvisation.
Phantastisch 185. 187.
„Philosophisches Zeitalter" 177. 313.
Poesie verbunden mit der reinen (Instrument-) Musik 186—192. 194. 196 u. f. 209. 210. 218. 221. 225. 226 u. f. 231. 379—392. 462.

Politische Gesinnung L.'s 136. 252—264.
»Préludes« 386. 388.
Priestergedanken L.'s 97. 123. 157. 159. 268.
Programm-Musik 186—203. 212 u. f. 390. 532.
Programme, L.'s Koncert- 73. 426. 467. 492. 496 u. f. 519 u. f.
„Propheten-Illustrationen" 406.
„Puritaner-Fantasie" 406. 408. 410.
Rekonvalescenz 131. 132—142.
Reformbestrebungen L.'s 337—347.
Religiöse Stimmungen in Liszt's Musik 211—215. 284. 384—390. 463. 509. 523. 528. 530.
Religiosität L.'s 4. 14—15. 20. 33. 95. 96—99. 114. 116. 121. 122 u. f. 138. 154 u. f. 157. 159. 210 u. f. 222. 234.
„René" 132—135 u. f. 155. 307.
Repertoire L.'s siehe: Programme.
Rhythmik 198. 214. 226. 291. 380.
„Rigoletto-Paraphrase" 406.
„Robert-Fantasie" 406.
»Robert le Diable« 183 u. f. 189 u. f.
»Robin des bois« 127 u. f.
Romanisch 146.
Romantik in der Kunst unseres Jahrhunderts 144. 177—203.
—, ihre historische Stellung und Aufgabe 180—181. 200—201. 203.
—, litterarische 176—178. 192—193. 196. 200 u. f. 211. 247. 301—309. 312—317. 325.
—, musikalische 96. 127. 149. 158 u. f. 182 u. f. 184—203. 264—269. 275 u. f.
Romantiker 176 u. f.
Romantisch (Allgemeines) 150. 151. 178. 224. 234. 254. 267. 268 u. f. 300 u. f. 302. 312 u. f. 325. 326 u. f. 335.
„Romantische Fantasie" 407 u. f.
— Phantasie 144.
Romantisch in der Musik (deutsch-romantisch) 182. u. f. 192—197. 200—202.
Romantisch in der Musik (französisch-romantisch) 182. 192. 200. 204.
— in der Musik (klassisch-romantisch) 182. 294.
Romantisch-religiös 126. 154. 155 u. f. 304 u. f. 307.
»Rondeau fantastique« (Il Contrab.) 375. 406. 409.
„Rossini-Soirées" 474—475.
„Rose, die" 290.
Saint-Simonismus 151—161. 177. 184. 205. 237 u. f. 242. 301 u. f. 307.
Salon 312—317. 326. 395. 401.
Scala-Theater 459. 468. 476 u. f. 489.
„Schlacht bei Vittoria" 146.
Schulbildung, mangelnde L.'s 22. 40. 119. 136. 152 u. f.
„Schwanengesang" (Tr.) 513.
„Schweizer-Album" 381—394.
Schweizerkompositionen L.'s 381—394.
Septett von Hummel 470.
Seraphische Klänge 126 u. f.
„Situation" (Oper) 183.
Skeptik 135 u. f. 234 u. f. 307.
Slavisch 146.
Socialismus 136. 154. 250. 301.
Sohnesliebe L.'s 97. 104. 113. 119. 332. 544.
Soiréen bei Rossini 473.
„Sonnambula-Fantasie" 406.
»Sposalizio« 295. 527—532.
Stellung der Künstler 337 u. f.
Stimmungen 41. 79. 95. 96. 112. 137. 296.
Stoffwelt, musikalische 186 u. f. 194. 296. 530—532.
Sturm der Natur als Objekt der Tonmalerei 387—309.
„Stürme" L.'s 388.
Subjektiv 194 u. f. 199. 202. 203 u. f. 209. 215. 378.
»Symphonie révolutionnaire« 145—148.
Symphonische Dichtungen 293.
Technische Erfindungen L.'s (Klavier) 167 u. f. 265 u. f. 281 u. f.

Tell-Ouvertüre 476.
Temperament L.'s 22. 103 u. f. 334 u. f. 386.
Tempo rubato 226.
Liszt-Thalberg-Kampf 413—449. 476. 496.
Titan 386.
Titanisch 384. 386—389.
Tonmalerei 190 u. f. 267. 379. 381. 387. 507 u. f.
»Tre Sonetti de Petrarca« 538. 539.
»Trois airs Suisses« 394.
„Über allen Gipfeln ist Ruh." 382.
Übersetzernatur L.'s 168. 290. 295.
Übersetzung, die Idee der musikalischen 167 u. f. 279 u. f. 286. 290—291. 503—509. 529.
Übertragungen, Klavier- 167 u. f. 280—282. 285. 288—291. 474. 476. 519—524. 533. 538 539. 540.
Universalität 195. 203.
Universell 194. 204. 522.
Variation 397. 402—405. 408. 507 u. f.
Variationen über einen Walzer Diabelli's von Beethoven 401. 438.
— ein Thema die „Ruinen von Athen" 401.
»Venezia e Napoli« 539.
Viola d'Amour 124 u. f.
Virtuos 21. 42. 43. 57. 70. 78. 112. 139. 169. 175. 268. 299. 414. 418. 520.
Virtuosen- u. Koncertstücke 282—284. 395—410.
Virtuosenerfolg 141.
Virtuosität 26. 51. 163. 270. 281. 397. 406. 519.
Virtuositätsziele 164—165. 169. 268. 519.
„Vision" 463. 464. 488.
Volksbestrebungen L.'s 244—245. 260. 261. 340. 454.
„Wahlverwandtschaften" 306.
Weihestimmungen 384—386.
Welt-Inhalt 159. 177. 181. 195. 203. 296.
Weltlichkeit 138.
Weltschmerz 133. 134. 135. 139. 183 u. f. 205. 210. 264.
„Werther's Leiden" 133. 325.
„Wilhelm Tell-Kapelle" 386 u. f. 392 393. 394.
„Wilhelm Tell" (Rossini's) 138.
„Winterreise" (Tr.) 513.
Wissensdurst L.'s 136. 152—153. 364.
Zeitberichte über L.'s Koncerte 43 u. f. 50. 51. 58. 62. 65. 67. 68. 73. 77. 275. 360. 361. 419. 427. 429. 432. 477. 479. 487. 489. 493. 494.
Zigeuner 16. 22.
Zweifel, religiöse, siehe: Skeptik.

III.

Alphabetisches Länder- und Städte-Register

des Bandes 1811—1840.

Basel 94.
Bellaggio 348. 460 u. f.
Bern 94. 332. 335.
Bologna 518.
Bonn 549.
Bordeaux 73. 79.
Boulogne sur mer 99. 105.
Catajo, Villa 518. 540.
Chambery 458.
Chamounix 365 u. f.
Chênaie, La 248. 250. 329.
Dänemark 8.
Deutschland 8. 192 u. f. 302 u. f. 347.
Dijon 94.
Eisenstadt 6. 7 u. f. 23. 27 u f. 31.
England 67—70. 73 u. f. 81. 93.
Florenz 518. 540.
Frankfurt a/M. 319.
Frankreich 48 u. f. 73. 93. 192. 375.
Freiburg 371 u. f.
Genf 94. 106. 335 u. f. 350 u. f. 375. 425. 452.
Genua 477. 517.
Grätz 69. 105.
Großbrittanien 8.
Holland 8.
Italien 376. 465. 500—551.
Krems 9.
Leipzig 214. 347.
London 69. 70—72. 77. 93.
Lucca 540. 548.
Lugano 517.
Luzern 94.
Lyon 73. 75. 455 u. f.
Macôn 458.
Mailand 458 u. f. 466—480.
Manchester 73. 75.
Marseille 73. 93.
Montjoie bei Aachen 124.
Montpellier 73.
München 50 u. f.
Nîmes 73.
Nohant 348. 376. 450 u. f.
Ödenburg 5. 9. 23. 25 u. f.
Österreich 69.
Orient 376.
Paris 47. 51—65. 66—69. 72. 81 u. f. 92 u. f. 105—333. 348. 415 u. f. 439. 548. 549.
Pau 122.
Pest 540.
Pisa 550.
Prag 5.
Preßburg 5. 27 u. f.
Raab 5.
Ragendorf 5.
Raiding 9—33
Rom 248. 517—540. 518. 541.
San Rossore 550 u. f.
Schweiz 94. 375.
Siebenbürgen 5.
Steiermark 69.
Straßburg 51.
Stuttgart 50.
Toulouse 73.
Ungarn 3—33. 483.
Venedig 348. 481 u. f. 517.
Veszprim 5.
Weimar 31. 544.
Wien 6. 32. 34—50 105. 481. 484—501. 503.
Wieselburg 5.
Windsor, Castle 136.

IV.

Chronologisches Verzeichnis

der Kompositionen Franz Liszt's bis zum Jahre 1840.

Die Original-Kompositionen sind zur Erleichterung der Übersicht fett, diejenigen mit Benutzung fremder Themen und Motive, sowie Fantasien über fremde Motive sind gesperrt gedruckt.

Zeichen und Abbreviaturen:

* bezeichnet solche Kompositionen, welche der Komponist später nochmals einer Be- und Umarbeitung unterzogen hat;

? bezeichnet Kompositionen deren Entstehungsjahr nicht ganz genau präcisirt werden konnte;

(d) neben der Jahreszahl der Edition der Kompositionen der französischen und schweizer Periode zeigt die deutsche Ausgabe dann an, wenn die französische nicht zu ermitteln war.

Ch. Chorgesang.
Kl. Klavier.
Kl.-P. Klavier-Partitur.
Kl.-St. Klavierstück.
Kl.-Üb. Klavierübertragung.
MSS. Manuskript.
Orch. Orchester.
V. Violine.

A. Jugendarbeiten 1822—1830.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Seite:
1822	**Tantum ergo.** Ch.	MSS. verloren.	39
1824	**Impromptu.** Kl.	1824	86
„	»**Don Sancho**«. Operette.	MSS. verbrannt.	81
1825	**Allegro di Bravura.** Kl.	1825	86
„ (?)	**Grande Ouverture.** Orch.	MSS. verloren?	83
„ (?)	**Sonate.** Kl.	MSS. verloren?	84
1826	**Études en douze Exercices.** Kl.	1827	87
1827 (?)	**Koncert.** Amoll. Kl. und Orchester.	MSS. verloren?	94
1829,	Fantaisie sur la Tirolienne de l'opera »La Fiancée«. Kl.	1829	142

B. Kompositionen der Paris-Periode 1830—1835.

1830	Symphonie révolutionnaire. Entwurf.	145
1832/33	*Übertragungsversuch der Etüden Paganini's. (Siehe 1838.)	167

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Seite:
1833	*Berlioz: Sinfonie fantastique. Kl.-P.	1833 (?)	285
	- Un Bal. Kl.-Üb.	1833	288
	*Marche au Supplice. „	1833	„
	*L'idée fixe. „	1833	„
„	„ Ouverture zu Franc Juges. Kl.-P.	1845	289
1834	Fantaisie symphonique. Kl. und Orch. über Themen von Berlioz.	MSS. verloren.	288
„	Grande Fantaisie sur la »Clochette« de Paganini. Kl.	1834	282
„	**Apparitions.** Drei Klavierstücke.	1835 (d.)	291
„	**Lyon.**[1] Kl.-St.	1842 (d.)	292
„	***Pensée des Morts.**[2] Kl.-St.	1835 (d.)	212
„	(?) Duo für zwei Klaviere. Thema von Mendelssohn.	MSS. verloren.	277
1834/35	Schubert: „Die Rose." Kl.-Üb.	1835 (d.)	290

C. Kompositionen der Genf-Periode, Mitte 1835 bis Ende 1836.

1835/36	**Au lac de Wallenstadt.**[3]	Kl.-St.		381
„	***Au bord d'une Source.**[4]	„		393
„	***Les Cloches de G.**[5]	„	1842 (d.)	382
„	***Vallée d'Obermann.**[6]	„		393
„	***La Capelle de G. Tell.**[7]	„		386
„	**Psaume**	„		393
„	**Fleurs mélod. des Alpes.** Kl.-Stücke:			383
	No. 1. Allegro.			
	» *2. Lento.[8] (Le Mal du Pays.)			
	» *3. Pastorale.[9]			386
	» 4. Andante con sentimento.		1842 (d.)	
	» 5. Andante molto espressivo.			
	» 6. Allegro moderato.			
	» 7. Allegretto.			
	» 8. Allegretto (d'après Hubert).			
	» 9. Andantino.			

1) No. 1 der Sammlung: »Impr. et Poësies.«
2) No. 4 der Sammlung: »Harm. poët. et relig.«
3) No. 2 der Sammlung: »Années de Pélerinage-Suisse.«
4) No. 4 der Sammlung: »Années de Pélerinage-Suisse.«
5) No. 9 der Sammlung: »Années de Pélerinage-Suisse.«
6) No. 6 der Sammlung: »Années de P. etc.«
7) No. 1 der Sammlung: »Années de P. etc.«
8) No. 8 der Sammlung: »Années de P. etc.«
9) No. 3 der Sammlung: »Années de P. etc.«

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Seite:
1835/36	Trois airs Suisses (Paraphrases). Kl.-Stücke:		383
	*Improvisato. (Ranz des vaches). *Nocturne. (Chant du Montagnard). *Allegro Finale. (Ranz des chèvres) (»Eclogue.«)	1836	385
„	Gr. Fantaisie opus 5 No. 1 (»Niobé.« Thema von Paccini.) Kl.	1837 (d.)	406
„	Fantaisie romant. opus 5 No. 2 (Über zwei Schweizermelodien). Kl.	1839 (d.)	„
„	Gr. Fantaisie opus 8 No. 1 sur »La Ser. e L'Orgia« de Rossini. Kl.	1837 (d.)	407
„	2me Fantaisie opus 8 No. 2 sur »La Past. dell' Alpi e Li Marinari« de Rossini. Kl.	1837	„
„	Gr. Fantaisie opus 7 (Themen aus Bellini's „Puritanern"). Kl.	1837 (d.)	406
„	Fantaisie dram. opus 13 (Thema aus Bellini's „Lucia"). Kl.	1840 (d.)	407
„	**Gr. Valse di Bravura** opus 6. Kl.	1836 (?)	„
1835	Gr. Duo conc. (Lafont's »Le Marin«). Kl. u. V.	„	„
1836	Gr. Fantaisie brill. opus 9 (Thema aus der „Jüdin" von Halevy). Kl.	1836 (d.)	„
„	Beethoven: Pastoral-Symphonie. Kl.-P.	1840	452
„	Berlioz: Sinfonie: Harald en Italie. „	MSS. verloren.	289
„	„ Ouverture du Roi Lear. „	MSS. verloren.	„

D. Kompositionen der französischen Episode 1837 und der italienischen Periode 1837—1840.

I. Französische Episode: Anfang des Jahres 1837 bis Herbst 1837.

1837	I. Variation und Finale des „Hexameron". Kl.	1837	438
„	Beethoven: Symphonie No. 1.	1865	452
	= No. 2. Kl.-P.	„	„
	= No. 5.	1840	„
„	Schubert: „Erlkönig". Kl.-Üb.	1839	„
	Das Ständchen.		509
?	Die Post. Kl.-Üb.	1838	510
	Lob der Thränen.		

II. Italienische Periode. Spätherbst 1837—1840.

1837	**Fantasie quasi Sonata** après une lecture de Dante.[1]) Kl.	1858	462

1) No. 7 der Sammlung: »Années de Pélerinage. Italie.«

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Seite:
1837/38	**Grandes Études.** (Études d'éxecution transcend.) Kl.	1839	463
	Ausgabe 1839: Ausgabe 1852:		
	No. *1. No. 1. Preludio. (Cd.)		
	» *2. » 2. - (Am.)		
	» *3. » 3. Paysage. (Fd.)		
	» *4. » 4. Mazeppa. (Dm.)		
	» *5. » 5. Feux follets. (Bd.)		
	» *6. » 6. Vision. (Gm.)		
	» *7. » 7. Eroica. (Esd.)		
	» *8. » 8. Wilde Jagd. (Cm.)		
	» *9. » 9. Ricordanza. (Asd.)		
	» *10. » 10. - (Fm.)		
	» *11. » 11. Harmonies du Soir. (Desd.)		
	» *12. » 12. Chasse-Neige. (Bm.)		
„	**Grand Galop chromatique.** (opus 12.) Kl.	1838	464
„	Réminiscenses des Huguenots, gr. Fan. dram. (op. 11.)	1839	465
1838	*Bravourstudien nach Paganini's Capricen. Kl.-Üb. (Grandes Études de Paganini.)	1839	280
„	Rossini: »Les Soirées musicales.« Kl.-Üb.:	1838	474
	No. 1. La Promessa.		
	» 2. La Regata veneziana.		
	» 3. L'Invito.		
	» 4. La Gita in Gondola.		
	» 5. Il Rimprovero.		
	» 6. La Pastorella dell' Alpi.		
	» 7. La Partenza.		
	» 8. La Pesca.		
	» 9. La Danza.		
	» 10. La Serenata.		
	» 11. L'Orgia.		
	» 12. Li Marinari.		
„	Rossini: Ouverture zu „Wilhelm Tell". Kl.-Üb.	1846	476
	Schubert: Zwölf Lieder: „	1839 (?)	510
	„Sei mir gegrüßt";		
	„Du bist die Ruh";		
	Meeresstille;		
	Frühlingsglaube;		
	Ständchen;		
	Der Wanderer;		
	Auf dem Wasser;		
	Die junge Nonne;		
	Gretchen am Spinnrad;		
	Rastlose Liebe;		
	Ave Maria. —		

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Seite:
1838	Schubert: Ungarische Melodien.	1840 II.	Bd.
„	„ Märsche.	1846 „	„
„	Mercadante: Soirées Italiennes. Six amusements: Kl.-Üb.:	1838 I. „	539
	No. 1. La Primavera.		
	» 2. Il Galop.		
	» 3. Il Pastore svizzero.		
	» 4. La Serenata del Marinaro.		
	» 5. Il Brindisi.		
	» 6. La Zingarella Spagnola.		
„	Donizetti: Nuits d'Été à Pausilippe. Trois amusements. Kl.-Üb.:	1839	539
	No. 1. Barcarola.		
	» 2. Notturno.		
	» 3. Canzone Napolitana.		
1838/39	Venezia e Napoli: Kl.:	1861	„
	Gondoliera.		
	Canzone.		
	Tarantelle.		
„	**Sposalizio.**[1] Kl.	1858	528
„	**Il Penseroso.**[2] Kl.	1858	529
„	Canzonetta del Salvator Rosa.[3] Kl.	1858	538
„	**Tre Sonetti de Petrarca:** No. 47 / » 104 / » 123 — Skizze der Gesänge für eine Singstimme und Kl.	1847	539
„	Tre Sonetti de Petrarca:[4] No. *47 / » *104 / » *123 — Kl.-Üb.	1846	„
„	»**Angiolin dal biondo crin**« — Tenorlied.	1842	534
„	Beethoven: Symphonien No. 3 / „ „ „ 4 / „ „ „ 7 / „ „ „ 8 / „ „ „ 9 — Kl.-P.	1865	533

1) No. 1 der Sammlung: »Années de Pélerinage. Italie.«
2) No. 2 der Sammlung: - - - -
3) No. 3 der Sammlung: - - - -
4) No. 4, 5, 6 der Sammlung: - - - -

V.

Chronologisches Verzeichnis der Essays Liszt's

bis zum Jahr 1840 incl.

Essays.

1834	Über Kirchenmusik. (Fragment.)
1835	Über Volksausgaben bedeutender Werke.
1835/36	Über die Stellung der Künstler.
1837	Über die „Hugenotten" von Meyerbeer". (Fragment).
„	Herrn Thalbergs »Grandes Fantaisies« opus 22, »Caprices« opus 15 und 19.
„	„An Herrn Professor Fétis."
„	Kompositionen für Klavier von Robert Schumann.
1840	Paganini (Nekrolog).

Briefe eines Baccalaureus in der Musik.

1835	1) An George Sand.
1837	2) An George Sand.
„	3) An George Sand.
„	4) An Adolfe Pictet.
„	5) An Louis de Ronchaud.
„	6) An Louis de Ronchaud.
1838	7) La Scala.
„	8) An Lambert Massart.
„	9) An Heinrich Heine.
1839	10) Der Zustand der Musik in Italien.
„	11) An d'Ortigue.
„	12) An H. Berlioz.

Berichtigungen.

Seite 37,	Zeile 17	v. o.	lies:	seines statt eines.
„ 73,	„ 25	„ „		ist das Handbill vom 20. Juni zu lesen.
„ 75,	„ 3	„ u.	lies:	20. Juni 1825 i. M., war eines am 16. Juni, in welchem M. L. mitgewirkt hatte, vorausgegangen, statt 16. Juni 1825 u. f. f.
„ 76,	„ 3	„ o.		ist das Handbill vom 16. Juni zu lesen.
„ 106,	„ 7	„ u.	lies:	St. Criq statt St. Crig.
„ 115 u. f.	„ 6 u. f.	„ „	„	St. Criq statt St. Crig.
„ 116,	„ 9	„ o.	„	Karl X. statt Karl IX.
„ 126,	„ 8	„ u.	„	salutation statt salution.
„ 145 u. f.	„ 13	„ „	„	révolutionnaire statt revolutionaire.
„ 146,	„ 7	„ o.	„	des Jünglings wider statt des Jünglings wieder.
„ 149,	„ 2	„ „	„	Jouffroy statt Souffroy.
„ 336,	„ 1	„ u.	„	Genfs in Berührung statt Genfs in der rührung.
„ 348 u. f.	„ 21	„ o.	„	Ronchaud statt Roncheau.
„ 369,	„ 5	„ u.	„	verirrt statt geirrt.
„ 373,	„ 3	„ o.	„	schrieb Pictet statt schreibt er Pictet.
„ 408,	„ 1	„ u.	„	speciell statt peciell.
„ 469,	„ 1	„ o.	„	Massart statt Massard.

Neuer Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben

von

L. Ramann.

Erster Band. **Friedrich Chopin.** Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. 1880. gr. 8°. Velinpapier. Elegant broschirt Preis ℳ 6. n. Elegant gebunden Preis ℳ 7.50. n.

Zweiter Band. **Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst.** Ins Deutsche übertragen von L. Ramann. (Unter der Presse.)

[Wird fortgesetzt.]

F. Liszt, F. Chopin. Nouvelle Édition. 1879. gr. 8°. Broschirt Preis ℳ 8. n. Elegant gebunden Preis ℳ 9.50. n.

F. Liszt, Les Bohémiens. Nouvelle Édition. (Unter der Presse.)

Thematisches Verzeichnis

der

Werke, Bearbeitungen und Transkriptionen

von

F. Liszt.

Neue vervollständigte Ausgabe.

In Pappband. Preis ℳ 13. 50. n.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05703 8901
B.P.L. Bindery.
MAY 16 1894